

Lexikon der kirchlichen Tonkunst

Utto Kornmüller


TANFORD UNIVERSITY LIBRARIES


brary

LEXIKON
DER
KIRCHLICHEN TONKUNST.

BEARBEITET

VON

P. UTTO KORNMÜLLER

O. S. B.

ZWEITE,
VERBESSERTE UND VERMEHRTE AUFLAGE.

MIT DRUCKGENEHMIGUNG DES BISCHÖFL. ORDINARIATES REGENSBURG.

I. TEIL.

SACHLICHES.

REGENSBURG 1891.
ALFRED COPPENRATHS VERLAG.
(H. PAWELEK.)

Vorwort zur ersten Auflage.

Die Bestrebungen unserer Zeit, die katholische Kirchenmusik wieder auf bessere Bahnen zu lenken, als auf welchen sie seit vielen Jahrzehnten gewandelt ist, scheint wohl nichts mehr zu fördern, als die Verallgemeinerung der Kenntnisse, welche die heilige Tonkunst betreffen. Hierzu glaubt der Verfasser durch die Bearbeitung einer Encyklopädie der kirchlichen Musik, worin die verschiedenen Seiten dieser Kunst ins Auge gefasst werden, beitragen zu können.

Zwar gibt es mehrere musikalische Lexika und unter denselben vortreffliche Werke; diese befassen sich jedoch ihrer Aufgabe gemäss nur mit dem Allgemeinen der Tonkunst, ohne des Wesens der einzelnen Gattungen weiter als im Vorübergehen zu gedenken, wenn sie nicht gar, wie es fast immer geschieht, Irrtümer und Unrichtigkeiten über Katholisches bringen. Solche Lexika können natürlich einem katholischen Kirchenmusiker nicht genügen.

Je mehr die Kenntnis in einer Disziplin wächst und allseitig wird, desto freudiger, eifriger, richtiger und erfolgreicher wird die Wirksamkeit in ihr werden. Bei der kirchlichen Tonkunst handelt es sich nun nicht bloss um die Theorie der Tonsetzkunst, allgemeine Musik-

geschichte, Biographie, Bibliographie und Ästhetik, sondern mehr noch um specielle Kirchenmusik-Geschichte, um die Prinzipien, aus welchen sie ihr Leben und ihr Gedeihen schöpft, um die Liturgie, die kirchlichen Bestimmungen und die Verwendung der musikalischen Mittel zum besonderen Zwecke. Fasst man dies alles zusammen, so erreicht die kirchenmusikalische Wissenschaft einen Umfang und eine Vielseitigkeit, welche eine eigene Encyklopädie rechtfertigt.

Vorliegendes Werk soll ein Versuch sein, in gedrängter Darstellung so ziemlich alles, was den Freunden und Pflegern der kirchlichen Tonkunst zu wissen notwendig und nützlich sein oder für sie überhaupt ein Interesse haben kann, wenigstens der Hauptsache nach vorzuführen. Ein vollständiges Lexikon zu bearbeiten, lag nicht in meinem Plane. Darum finden sich neben den bedeutendsten und neben bekannteren Kompositeuren verhältnismässig nur wenig andere Namen angeführt, und wurde nicht das Register aller Werke eines Meisters aufgenommen. Ich wollte nur ein einfaches, den gewöhnlichen Bedürfnissen Rechnung tragendes Hand- und bequemes Nachschlagebuch für minder unterrichtete Chorregenten, Schullehrer und Musikfreunde schreiben, welchen nicht gegönnt ist, Kosten für grössere Specialwerke aufzuwenden, selbständigen Studien zu obliegen und Bibliotheken auszunützen. Ich weiss wohl, dass ein encyklopädisches Werk noch nicht tiefes und gründliches Wissen zu verschaffen vermag, aber es ist doch im stande, über vieles die nötigsten Aufschlüsse zu geben und zum eigenen Nachdenken und Nachforschen anzuregen.

Da mir neben der hiesigen Klosterbibliothek auch die Benützung der Proskeschen und Mettenleitnerschen

Bibliothek freundlichst gestattet war, so konnte ich eine namhafte Anzahl einschlägiger Werke einsehen und zu Rate ziehen. Vieles habe ich selbständig und neu bearbeitet, vieles aber auch den benützten Werken wörtlich oder mit einigen Abänderungen entnommen, so dass im ganzen mein Buch viel mehr als ein Sammelwerk angesehen sein will.

Für das Liturgische befragte ich die verschiedenen liturgischen Bücher: Missale, Caeremoniale Episc., die Ritualien und Directorien, dann die Entscheidungen der Congregatio Ss. Rit., die neueren bischöflichen Erlasse u. s. w., besonders war mir massgebend die Verordnung des seligen Bischofs Valentin von Regensburg d. d. 16. April 1857; ferner: die Werke von Dr. Amberger (Pastoraltheologie), Dr. A. Maier (Kultus des Allerheiligsten), de Herdt, Durandus (Rationale), Kardinal Bona, die Liturgiken von Schmid und Lüft.

Für Geschichte, Archäologie und Biographie benützte ich die einschlägigen Werke von Gerbert, Forkel, Kiesewetter, Ambros, Proske (Musica divina), Coussemaker, v. Winterfeld, Schubiger, Binterim, Sev. Meister, Pascal (Origines et raisons de la liturgie cathol.), die Kirchenlexika von Aschbach und Welte, die musikalischen Encyklopädien von Rousseau, Schilling, Bernsdorf, Fetis (1. Aufl.).

Über den Choral erholte ich Aufschlüsse aus den Werken von Antony, Janssen, Morelot, Haberl, Mettenleiter (Enchiridion nebst Orgelbuch), Wollersheim, P. Benedikt Sauter (Choral und Liturgie), aus liturgischen Gesangbüchern u. a.

Für die Theorie der Musik — aus den Werken von B. Marx, Dehn, G. Weber, G. Bellermann, R. Westphal u. a.

Für die Orgel — aus den Orgelbüchern von Töpfer Heinrich, B. Mettenleiter.

Für die Ästhetik — aus den Schriften von Dr. Dursch, Dr. Deutinger (Kunstlehre), Stein (katholische Kirchenmusik). Ausserdem boten verschiedene musikalische Zeitschriften und praktische Musikwerke manches verwertbare Material.

Alles lag mir daran, die kirchliche Tonkunst von dem einzig richtigen, d. h. dem kirchlichen Standpunkte aus anzuschauen und zu beurteilen; darum hebe ich bei jeder Gelegenheit die Anschauungen der Kirche hervor und füge an den gehörigen Stellen die kirchlichen und liturgischen Bestimmungen ein. Darauf kommt ja alles an, dass der Geist der Kirche wieder in die gottesdienstliche Musik einkehre, und Liturgie und Musik wieder ein einheitliches, ein zusammengehöriges und zusammenstimmendes Ganze werde. Durch blosse Musikkunst oder durch Ästhetisieren lässt sich das nicht erreichen. Ohne Berücksichtigung des Geistes, welcher die Liturgie durchweht, mögen wir wohl die Kirchenmusik auf einen anderen, vielleicht kunstvolleren Weg leiten, aber nicht auf den rechten.

Zu bemerken habe ich noch, dass es mir zum leichteren Auffinden der in verschiedenen Artikeln behandelten Materien zweckmässig erschien, ein Sachregister beizugeben.

Möge mein Buch auch nach seiner Vollendung gleiche freundliche Aufnahme, wie die ersten Lieferungen desselben, finden und sich bei der Beurteilung billiger Nachsicht erfreuen in Anbetracht der Schwierigkeiten, welche solche Arbeiten stets begleiten. Ich verhehle mir keineswegs die formellen und materiellen Mängel, welche demselben ankleben, glaube aber doch

mit diesem unvollkommenen Versuche ein weniges der katholischen Kirche nützen zu können und dadurch der Forderung des heiligen Ordensstifters Benedikt: „Ut in omnibus glorificetur Deus“ nachzukommen.

Zum Schlusse fühle ich mich noch gedrungen, hier öffentlich meinen tiefgefühlten Dank insbesondere Sr. bischöflichen Gnaden, dem Hochwürdigsten Herrn, Herrn Ignatius, Bischof von Regensburg, für die huldvollste Gestattung, die Proskesche Bibliothek zu benützen, sowie dem Bibliothekar derselben, Hochwürden Herrn Ordinariatsassessor G. Jakob, dann meinem Hochwürdigsten Titl Herrn Abte, Utto Lang, dem gründlichen und wohlerfahrenen Musikkenner, auszusprechen, ferner allen jenen geehrten Herren, welche mich durch Rat und That bereitwilligst unterstützten, sei es durch Belehrungen, Mitteilungen, Beiträge oder Berichtigungen.

Metten, den 26. Mai 1870.

Der Verfasser.

Vorwort zur zweiten Auflage.

Das „Lexikon für kirchliche Tonkunst“ hat in dieser zweiten Auflage insofern eine Umänderung erlitten, als der Stoff in zwei Teile geschieden wurde, von denen der I. Teil das Sachliche, der II. Teil das Biographische zu bieten hat (jeder Teil ist für sich käuflich). Manche Verbesserungen haben stattgefunden und eine reichliche Anzahl Artikel wurden eingefügt, so z. B. die längeren Artikel „Ästhetik“, „Geschichte des Orgelspieles“; auch das 27. Kapitel des I. Buches des Caeremoniale Episcoporum wurde unter „Verordnungen“ möglichst vollständig gegeben.

Hier spreche ich auch öffentlich meinen Dank Herrn Professor Valentin Hintner in Wien aus, welcher die Freundlichkeit hatte, mich auf eine Reihe Verbesserungen aufmerksam zu machen.

Möge diese zweite Auflage ebenfalls wohlwollende Aufnahme finden und beitragen zur allseitigen Förderung und Hebung der katholischen Kirchenmusik und damit zur grösseren Ehre Gottes, zur Verschönerung des Gottesdienstes und zur wahren Erbauung der Gläubigen.

Metten, den 1. Juli 1891.

Der Verfasser.

Quellenlitteratur.

Missale romanum, Graduale rom., Pontificale rom., Caeremoniale Episcoporum (neueste Edition 1888). Verschiedene **bischöfliche Erlasse.**

Mühlbauer, W., Decreta authentica C. S. Rit. et Instructio Clementina. III tomi. Monachii, sumpt. Stahl, 1863—67.

Amberger, Dr. Jos., Pastoraltheologie, 3 Bde. Regensburg 1883.

Bona, Joannes, Kardinal, „De divina psalmodia" (Opp. omn.). Antverpiae 1694.

Durandus, Wilh., Rationale divin. officiorum. Venetiis 1568.

Herdt, J. B., S. Liturgiae praxis juxta ritum rom. 3. Aufl. 3 Bde. Löwen 1855.

Maier, Dr., Die liturgische Behandlung des Allerheiligsten. Regensburg 1864.

Pascal, J. B. E., Origines et raisons de la liturgie catholique. Petit-Montrouge, J. P. Migne, 1844.

Schmid, Fr. X., Liturgik der christkatholischen Religion. 3 Bde. 2. Aufl. Passau 1835.

Thalhofer, Dr. V., Handbuch der katholischen Liturgik. I. Freiburg i. Br., Herder, 1887.

Binterim, A., Denkwürdigkeiten der christlichen Kirche. 7 Bde. Mainz 1825—41.

Ambros, Dr. W. A., Geschichte der Musik. 4 Bde. Breslau 1862—78.

Forkel, Joh. Nik., Allgemeine Geschichte der Musik. 2 Bde. 1788—1801.

Gerbert, Fürstabt, **Martin,** De Cantu. 2 Bde. St. Blasien 1774.

— — Scriptores ecclesiastici de Musica sacra potissimum. 3 Bde. Ebd. 1784.

Coussemaker, Ed. de, Scriptores de Musica medii aevi. Nova series a Gerbertina altera. 3 Bde. Paris 1866—76.

— — Histoire de l'Harmonie du moyen âge. Ebd. 1860.

— — L'art harmonique aux XII. et XIII. siècles. Ebd. 1865.

Dommer, Arrey v., Handbuch der Musikgeschichte. Leipzig 1878.

Kiesewetter, R. G., Geschichte der europäisch-abendländischen und unserer heutigen Musik. (1834) 1864.
— — Guido von Arezzo, sein Leben und Wirken. 1840.
Proske, Dr. Karl, Musica divina. 4 Bde. Regensburg 1853—64.
— — Selectus Missarum. 2 Bde. Ebd. 1855.
Schubiger, P. Anselm, Die Sängerschule von St. Gallen. Einsiedeln 1858.
— — Die Kirchenmusik in der Schweiz 1873.
Winterfeld, Karl v., Johannes Gabrieli und sein Zeitalter. 2 Bde. 1834.
Baeumker, Wilh., Zur Geschichte der Tonkunst in Deutschland. Freiburg i. Br. 1881.

Riemann, Dr. Hugo, Studien zur Geschichte der Notenschrift. Leipzig 1878.
Fortlage, Dr. Karl, Das musikalische System der Griechen in seiner Urgestalt. Ebd. 1847.
Westphal, Dr. Rud., Die Musik des griechischen Altertums. Ebd. 1883.
Tzetzes, Dr. Joh., Über die altgriechische Musik in der griechischen Kirche. München 1874.
Marx, A. Bernh., Die Kunst des Gesanges. Berlin 1826.

Antony, Jos., Archäologisch-liturgisches Lehrbuch des Gregorianischen Kirchengesanges. Münster 1829.
Haberl, Dr. Fr. X., Magister choralis. 9. Aufl. Regensburg 1890.
Kienle, P. Ambrosius, Choralschule. Freiburg i. Br. 1884.
Pothier, Dom Jos., Les mélodies grégoriennes. Tournay 1880.
Meister-Baeumker, Das katholische Kirchenlied. 2 Bde. Freiburg i. Br. 1862—86.

Bellermann, Dr. Heinr., Der Kontrapunkt. (2. Aufl.). Berlin 1877.
Dehn, Wilhelm, Theoretisch-praktische Harmonielehre. Ebd. 1860.
— — Lehre vom Kontrapunkt, Kanon und der Fuge, herausgegeben von B. Scholz. Ebd. 1859.
Dommer, Arrey v., Elemente der Musik. Leipzig 1862.
Marx, Bernh., Die Lehre von der musikalischen Komposition. 4 Bde. Leipzig 1875.
Morelot, Stephan, Elements d'harmonie appliquée à l'accompagnement du plain-chant. Paris 1861.
Oberhoffer, Heinr., Harmonielehre. 2. Aufl. Trier 1883.
— — Schule des katholischen Organisten. (4. Aufl.). Ebd. 1884.
Piel, Peter, Harmonielehre. Düsseldorf (1890).
Schmetz, Pet., Die Harmoniesierung des Gregorianischen Chorals. Ebd. (1887).
Spies, P. Meinrad, Tractatus musicus compositorio-practicus. Augsburg 1745.

Choral und Liturgie (P. Benedict Sauter). Freiburg i. Br.
Deutinger, Dr. M., Kunstlehre. Regensburg.
Hanslik, Dr. Ed., Vom Musikalisch-Schönen. 7. Aufl. 1885.
Jungmann, P. Jos., Ästhetik. 2. Aufl. Freiburg i. Br. 1884.
Koestlin, Dr. Adolf, Die Tonkunst. Stuttgart 1879.
Jakob, Dr. Georg, Die Kunst im Dienste der Kirche. Landshut 1857 (1880).
Stein, Gereon, Die katholische Kirchenmusik. Köln 1864.
Thibaut, Dr. A. Fr. J., Über Reinheit der Tonkunst (mehrere Auflagen).

Fétis, Fr. Jos., Biographie universelle. Paris 1862—72.
Lipowsky, Felix Jos. v., Bayerisches Musikerlexikon. München 1811.
Mendel-Reissmann, Musikalisches Konversationslexikon. Berlin 1870—83.
Riemann, Dr. Hugo, Musik-Lexikon. 3. Aufl. 1887.
Rousseau, J. J., Dictionaire de Musique. 1767.

Cäcilienkalender von Fr. X. Haberl 1876—85, und dessen Fortsetzung als **„Kirchenmusikalisches Jahrbuch“** 1886—90. Regensburg.
Monatshefte für Musikgeschichte (Eitner Robert). 1869—90.
Leipziger Allgemeine Musikzeitung. 1866—82.
Vierteljahrschrift für Musikwissenschaft. 1885—90.
Witt, Dr. Franz, Fliegende Blätter für katholische Kirchenmusik. Regensburg, seit 1866.
— — Musica sacra. Regensburg, seit 1868.
Gregoriusblatt (H. Böckeler). Aachen, seit 1877.

Helmholtz, H., Die Lehre von den Tonempfindungen. 4. Aufl. Braunschweig 1877.

Druck der Verlags-Anstalt vorm. G. J. Manz in Regensburg.

I.

Sachlicher Teil.

A.

A. Schon vor Aristoxenus, einem Schüler des Aristoteles (etwa um 350 v. Chr.), wurden die Töne der Musik mit den Buchstaben des Alphabets bezeichnet, und zwar wurde der erste und tiefste Ton A genannt. Dies blieb auch so bis um die Zeit Guido's von Arezzo, wo man um einen Ton tiefer hinabging und ihn mit Γ bezeichnete. Guido schreibt in seinem „Micrologus", Cap. II: „Imprimis ponatur Γ, a m o d e r n i s a d j u n c t u m." Später hörte auch dieses auf, Grundlage des Tonsystems zu sein, und es trat das C an seine Stelle, von welchem aus die 7 Haupttöne nach dem Alphabet, wie noch jetzt gebräuchlich, genannt wurden. Dadurch ist A der sechste Ton der diatonischen Skala geworden. Das eingestrichene a ist auch der Ton, nach welchem im Orchester eingestimmt wird (s. S t i m m u n g).

A, ital. Präposition, bedeutet a u f, b e i, g e g e n, i n, z u, m i t, ü b e r, b i s i n, b i s z u. Mit den Artikeln il l', la und lo zusammengesetzt, bildet diese Präposition den ital. Dativ: a l, plur. a i oder a': a l l', plur. a g l i; a l l o, plur. a g l i; a l l a, plur. a l l e. Diese Präposition kommt in der Kunstsprache in ihren Zusammensetzungen häufig vor, z. B. a tempo, all' unisono etc.

Es folgen hier die in der Kirchenmusik am häufigsten vorkommenden Kunstausdrücke dieser Gattung:

1) a c a p e l l a bezeichnet entweder, dass ein Tonstück nur für Singstimmen ohne Begleitung bestimmt ist, oder dass die begleitenden Instrumente mit der Singstimme im Einklang oder in der Oktav fortschreiten, — oder es soll damit das Tempo bezeichnet werden, soviel als „alla breve", demgemäss eine raschere Ausführung der sonst längeren Noten erfordert wird; a d u e = zu zweien, von zwei Sängern oder Instrumentisten auszuführen; — a m e z z a v o c e, mit halber Stimme; a p o c o a p o c o = nach und nach, allmählich; a p r i m a v i s t a = auf den ersten Blick, vom Blatte singen oder spielen; a q u a t t r o (oder à q u a t r e), zu vieren; a s u o l u o g o, soviel wie l o c o, bedeutet, dass die bis dahin um eine Oktav höher oder tiefer gespielten Noten wieder in der gewöhnlichen Tonhöhe vorgetragen werden sollen; a t e m p o bedeutet den Wiedereintritt des durch ein anderes Zeitmass unterbrochenen ersten Zeitmasses; auch wird dies mit „tempo primo" (tempo I^mo^) bezeichnet; a t r e v o c i oder bloss a t r e (à t r o i s), für drei Stimmen; a v o c e s o l a = für eine Singstimme allein.

2) **al, all'.** — al fine bedeutet die Wiederholung eines Satzes von Anfang (da capo) oder von einem Zeichen (dal segno) bis zu der Stelle, wo das Wort Fine (Ende) steht; all' ottava, in der Oktave, gewöhnlich eine Oktave höher (all' ottava alta), sonst mit der näheren Bezeichnung „all' ottava bassa", um eine Oktav tiefer; sodann bedeutet es in Partituren, dass ein Instrument mit einem anderen in der Oktav fortschreiten — und beim Generalbassspielen, dass statt der Accorde nur die Oktav zur Verstärkung des Basses mitgespielt werden soll; all' unisono = im Einklange als Bezeichnung in Partituren, beim Generalbasse soviel wie all' ottava; al segno, dal segno, beim Zeichen.

3) **alla.** — alla breve, im gekürzten, d. h. schnelleren Zeitmass, gewöhnlich im Zwei- oder Dreizweitel- (Zwei- oder Dreihalbetakt) Takt, in welchem die halben Noten fast die Bewegung der Viertel haben; alla capella soviel als „a capella"; alla stretta, eng, zusammengezogen, zunächst in Fugen, wo das Thema, ehe die vorhergehenden Stimmen es geendet haben, in den folgenden eintritt, oder in engeren Nachahmungen erscheint, — dann aber auch das schnellere Tempo gegen den Schluss in anderen Tonstücken.

Abbreviatur, Abkürzung, kommt bei den in der Musik gebräuchlichen Benennungen und Kunstwörtern, wie bei den oft wiederkehrenden oder länger fortgeführten Notenfiguren vor. Die gebräuchlichsten Abkürzungen sind:

I. Abbreviatur der Kunstwörter (die Bedeutung der einzelnen s. in den betreffenden Artikeln): A. = Alto (Singstimme); accel. = accelerando; all^{o} = allegro; all^{tto} = allegretto; and^{te} = andante; and^{tno} = andantino; arc. = colarco; a. t. = a tempo; att. = attacca; B. = Basso; Basso = Contrabasso; c. = con (oder in Zusammensetzungen col, con . . .); c. 8va = coll' ottava; cal. = calando; Cello = Violoncello; Clar. und Cl^{tto} = Clarinetto; Cor. und Co. = Corno; cresc. = crescendo; D. C. = Da capo; D. S. = dal segno; decresc. = decrescendo; dim. = diminuendo; dol. = dolce; espr. und espress. = espressivo; f und fo = forte; Fag. = Fagotto; ff = fortissimo; Fl. = Flauto; fp = fortepiano; fz = forzando; leg. = legato; m. = mezzo oder meno; marc. = marcato; mezz. = mezzo (mezza); m. f. = mezzo oder meno forte; min. = minore; modto. = moderato; m. v. = mezza voce; Ob. = Oboe; Ped. = Pedale; perd. und perdend. = perdendosi; p. und po = piano; p. f. = piu forte oder poco forte; pizz. = pizzicato; pp. = pianissimo; rall. = rallentando; rf. und rfz. = rinforzando; rip. = ripieno; ritard. = ritardando; rit. = ritenuto; seg. = segue; sfz. = sforzando; Sopr. = Soprano; sord. = sordini; sost. und sosten. = sostenuto; s. S. = senza Sordini; s. v. = sotto voce; stacc. = staccato; string. = stringendo; T. = Tasto, auch tutti; t. s. = tasto solo; Ten. = Tenore; ten. = tenuto; Timp. = Timpani; tr. = trillo; Tromb. = Trombone; unis. = unisono; V^{a} = Viola; V^{ello} = Violoncello; v. s. = volti subito; 1ma = prima (nämlich volta); 2da = secunda (volta).

II. Abbreviatur der Notenfiguren, wie sie oft in einzelnen Stimmen, sehr häufig aber in Partituren der Figural-

musik vorkommt. Man schreibt die erste Figur ganz und deutet ihre Wiederholung durch Querstriche an, teils mit Noten, teils ohne Noten, oder indem das Wort „simili (ähnlich)“ oder „segue (es folgt)“ beigesetzt wird. Hier mehrere Beispiele:



Zeichen der Repetition sind:

Abschnitt bezeichnet einen Ruhepunkt in der Melodie ohne besondere Rücksicht auf den Umfang des abgesonderten Teiles, also ein Glied ohne besondere wesentlich unterscheidende Merkmale.

Absolutio, eine kirchliche Ceremonie, welche mit dem Begräbnisritus (Exequiae) in Verbindung steht. Die Feier für die Verstorbenen in der Kirche sollte eigentlich in Gegenwart des Leichnams stattfinden, damit die Gläubigen um so mehr zum Gebete für denselben aufgemuntert würden. Da aber durch staatliche Anordnungen es untersagt worden ist, den Leichnam in die Kirche zu bringen, so wird die gottesdienstliche Feier erst nach dem Begräbnisse gehalten; eine Ausnahme findet nur mit staatlicher Bewilligung bei Begräbnissen von Bischöfen, Äbten, Fürsten u. a. statt, wenn diese in der Kirche, beziehungsweise in einer Gruft in derselben begraben werden. Darum wird in der Kirche ein Trauergerüste (tumba) aufgerichtet, um den Leichnam zu vergegenwärtigen, und dann Officium, Messe und Absolution gefeiert. Die letztere besteht darin, dass der Priester mit Leviten und Ministranten, während vom Chore das Responsorium „Libera me“ gesungen wird, sich zur Tumba begibt, um dieselbe herumgehend und das Pater noster still betend dieselbe mit Weihwasser besprengt, dann beräuchert und nach Vollendung dieses Aktes die vorgeschriebenen Versikel und die Oration singt. Bei den Exequien eines Papstes, Kardinals, Bischofes, Kaisers, Königs u. s. w. werden fünf Absolutionen gesprochen. Wo drei Seelengottesdienste für einen Verstorbenen abgehalten werden, findet die Absolution nach dem dritten, dem sogenannten Dreissigsten, statt; ist der Gottesacker in unmittelbarer Nähe der Kirche, so geht man zur Absolution an das Grab des Verstorbenen selbst.

Abstossen der Töne, ist jene Art des Vortrages, bei welcher die Töne kurz und merklich von einander abgesondert angegeben werden. Es erfordert viele Übung und grosse Genauigkeit. Bei Bogeninstrumenten geschieht es durch einen kurzen Stoss der Hand, bei Blasinstrumenten durch einen kurzen Atemstoss und durch eigentümliche Bewegung der Zunge. Das Zeichen, wodurch der Komponist es andeutet, sind entweder Punkte (. . . .) oder Striche (' ' ' ') über den Noten, erstere für schwächeres, letztere für stärkeres Stossen; oder es wird den Noten „staccato“ beigefügt.

Accelerando, beschleunigend, an Schnelligkeit (meist auch an Stärke) zunehmend.

Accent — Betonung und Betonungszeichen. Beide sind entweder sprachlich oder musikalisch und bezwecken klare Verständlichkeit, gehörige Verschmelzung des Lichtes und des Schattens und eine lebhafte und innige Ansprache des Gefühles. Im allgemeinen versteht man darunter die abgemessene Hervorhebung von Wortsilben oder musikalischen Tönen. Es ist für einen Komponisten unerlässlich, sich mit der Prosodie, d. h. der Lehre von der Länge und Kürze der Sprachsilben in derjenigen Sprache wohl bekannt zu machen, in welcher sein Text geschrieben ist; so namentlich für den Kirchenkomponisten bezüglich der lateinischen Sprache. Eine hinreichende Kenntnis davon hat sich auch der kirchliche Choralsänger zum richtigen Vortrage der Psalmen, Antiphonen und dergleichen anzueignen. — Der musikalische Accent teilt sich in den taktischen, gemäss welchem einem oder einzelnen Teilen eines Taktes ein grösseres

Gewicht zukommt, als den anderen; in den *rhythmischen*, welcher es mit symmetrischen Reihen kleinerer oder grösserer Abschnitte miteinander verbundener Töne zu thun hat; und in den *malenden* oder Gefühlsaccent, der sich beim lebendigen Vortrage äussert, durch die Vortragsbezeichnungen (z. B. forte, piano, cresc., ∧ <, > und dergleichen) einigenteils angedeutet, hauptsächlich aber doch durch das richtige Verständnis und ästhetische Gefühl des Vortragenden bedingt wird.

Accentus ecclesiasticus bezeichnet den Einzelgesang des Priesters, Diakons, Subdiakons, des antwortenden Dieners, im Gegensatze zum *Concentus*, unter welchem Worte man alle Gesänge verstand, welche vom Gesamtchor, oder überhaupt von mehreren zugleich vorgetragen wurden. Zum *Accentus* gehören also: der Kollektenton — tonus orationum seu Collectarum; der Epistel- und Evangelienton; die Passion; der Gesang der Prophetien, des Martyrologiums und ähnlicher. Jeder Redevortrag schliesst eine Modulation in sich, welche um so bedeutender hervortritt, je feierlicher der Vortrag ist. Aber auch die sinngemässe Abteilung des Textes beim Vortrage verlangt verschiedene Modulation der Stimme. Es scheinen sich schon frühzeitig in der Kirche für die verschiedenen Distinktionen oder Texteinschnitte feststehende Tonfiguren gebildet zu haben, welche man auch Accente oder Töne nannte. Ein Vorbild hatte man schon im feierlichen Lesevortrage der Synagoge. (Vergleiche „Das liturgische Recitativ“ von P. Bohn. Monatshefte für Musikgeschichte 1887, Nr. 3. 4. 5.)

Accidentien, die zufällig im Verlaufe eines Tonstückes vorkommenden Versetzungszeichen.

Accolade bedeutet die Klammer oder den senkrechten Strich, wodurch mehrere zusammengehörige Liniensysteme vorn am Rande miteinander verbunden werden, zum Zeichen, dass die auf diesen Systemen befindlichen Noten gleichzeitig ausgeführt werden; so in Partituren und dergleichen.

Accompagnement, Begleitung einer oder mehrerer Solostimmen durch andere Instrumente; besonders auch gebraucht für die Unterstützung und Begleitung einer oder mehrerer Stimmen oder Instrumente auf Pianoforte oder Orgel nach einem bezifferten Basse.

Accord. Die neuere Harmonielehre, wie sie besonders von v. Oettingen und Riemann ausgebildet worden ist, benennt den Accord einfach *Klang*. Die Lehre von den Accorden ist neueren Ursprunges; man hatte anfangs nur Melodie — nichts von Harmonie oder Zusammenklang mehrerer Töne. Einen Ersatz dafür mag der Gang der Melodie selbst geboten haben, indem sie bestimmte Intervalle durchlief und diejenigen Töne mehr hervorhob, welche später „chordae principales“ oder „essentiales“ hiessen und die Tonart kennzeichneten. Was in den Lehrbüchern der Alten, z. B. Guido, Joannes de Muris etc. „harmonia, symphonia“ genannt wird, ist nichts anderes — nach ihren eigenen Definitionen — als die regelrechte Verwendung der Intervalle zur Melodie, die kunstgemässe Aufeinanderfolge derselben. Erst gegen Anfang des zweiten christlichen Jahrtausends wagte man, einer Stimme (principalis) eine zweite Stimme (organalis) in der Quint oder

Quart mitgehen zu lassen, wodurch den eigentlichen Accorden der Weg angebahnt wurde. Die im zwölften und den folgenden Jahrhunderten stattfindende Entwickelung des drei- und mehrstimmigen Satzes führte zwar die Beachtung des wohllautenden Zusammenklanges mehrerer Töne von selbst herbei, die Praxis arbeitete zwar in Accorden, aber die Theorie hatte sich noch nicht daran gemacht, eine systematische Accordenlehre zu bilden. — Das Verdienst, das erste wirklich geordnete Accordensystem aufgestellt zu haben, gebührt dem Franzosen Rameau; sein Werk ist betitelt: „Traité de l'harmonie". Paris 1722. Ihm schloss sich später d'Alembert in seinen „Elémens de Musique" an. Noch mehr ward es ausgebildet von Marpurg, Kirnberger, Albrechtsberger, Gottfried Weber, André und anderen.

Unter Accord verstehen wir den Zusammenklang von wenigstens drei in gewissem Verhältnis zu einander stehenden Intervallen. Aus der diatonischen Tonreihe — c d e f g a h c . . . — lassen sich entnehmen: c e g, d f a, e g h, f a c, g h d, a c e, h d f, oder, was dasselbe ist, wir setzen über jeden Ton dieser Scala zwei Intervalle aus dieser Reihe terzenweise:



I. II. III. IV. V. VI. VII. VIII.

Hier ergeben sich sieben Accorde, von denen die auf der I., IV., V. Stufe gleiches Verhältnis haben; ebenso die II., III., IV.; ganz verschieden von den vorhergehenden ist der Accord auf der siebenten Stufe. Diese drei Gattungen der **Dreiklänge** — Accorde von drei Tönen — bilden die erste Reihe der Stammaccorde, von denen sich wieder andere ableiten lassen. Die erste Gattung besteht aus einer grossen Terz mit darübergelegter kleiner Terz, oder aus dem Grundton, grosser Terz und reiner Quint, c e g, f a c, g h d, und einen solchen Accord nennen wir den grossen oder Dur-Dreiklang; die zweite Gattung besteht aus einer kleinen und darübergelegten grossen Terz, oder aus Grundton, kleiner Terz, reiner Quint — d f a, e g h, a c e —, der weiche, kleine oder Moll-Dreiklang; die dritte Gattung — h d f — besteht aus zwei kleinen Terzen, oder Grundton, kleiner Terz und verminderter Quint und wird verminderter Dreiklang genannt. Eine vierte Gattung wird auch als übermässiger Dreiklang angeführt, c e gis, bestehend aus zwei grossen Terzen, oder Grundton, grosser Terz, übermässiger Quint, welcher aber aus der diatonischen Skala nicht gebildet werden kann, die übermässige Quint ist vielmehr nur ein zufällig erhöhtes Intervall; man kann ihn auch aus der Mollskala (mit grosser Septime) herleiten.

Der grosse Dreiklang ist schon in der Natur selbst begründet; die Erfahrung und genaue Untersuchungen haben es gezeigt, dass, wenn eine Saite oder eine Pfeife zum Tönen gebracht wird, auch noch andere Töne als der gewünschte schwach hörbar werden; es sind die Töne, welche mit dem Namen Ali-

quottöne bezeichnet und auch mit den Natur-Hörnern und Trompeten hervorgebracht werden:



Da durch Oktavenversetzung das Verhältnis der Töne zu einem Grundton nicht in seinem Wesen geändert wird, so können die über einem Basston stehenden Intervalle in verschiedener Ordnung, Lage vorkommen, die Terz über der Quint und dergleichen. Ist die Oktav des Basstones der oberste Ton, so sagt man, der Accord ist in der Oktavenlage, — ist es die Terz, so hat man den Accord in der Terzenlage, — ist es die Quint, in der Quintenlage (Beispiel a). Anders verhält es sich, wenn der Basston seine Stelle einem anderen Intervall des Accordes abtritt, wenn z. B. die Terz zum Basston wird, dann bilden sich neue Accorde, weil das Intervallenverhältnis auch geändert wird, — abgeleitete Accorde oder Umkehrungen, deren es für einen Accord so viele gibt, als er Intervalle über dem Basston hat. Für den Dreiklang gibt es demnach zwei Umkehrungen; liegt die Terz im Bass, so wird die ursprüngliche Quint zur Terz, die Oktav zur Sext, und es erscheint der Terz-Sext-Accord oder kurz Sext-Accord genannt; liegt die Quint im Bass, so bildet sich der Quart-Sext-Accord (Beispiel b, c).



Bauen wir über den Dreiklängen der diatonischen Skala noch eine Terz auf, so erhalten wir Vierklänge, **Septimenaccorde** genannt, weil das oberste Intervall eine Septime zum Grundton bildet. Nach den Intervallen, aus denen der Septimenaccord besteht, hat er verschiedene Gestalt:



Die gebräuchlichsten Septimenaccorde sind:

1) Der Haupt- oder Dominant-Septimenaccord (g h d f), bestehend aus Grundton, grosser Terz, reiner Quint und kleiner Septime, — lässt sich schon aus den Grundtönen (siehe oben c e g b) darstellen und hat das Eigentümliche, dass er sich stets auf der V. Stufe der Tonleiter (Dominante) findet und

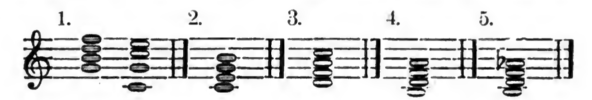
nur in der Tonart möglich ist, welcher er leitereigen zugehört; er ist auch der vorzüglichste Leitaccord aus der nächst höheren oder Dominantentonart und hat jederzeit seine bestimmte Auflösung: der Bass geht eine Quint abwärts oder eine Quart aufwärts in die Tonica, die Septime löst sich in die Terz des Tonicadreiklangs auf, die Terz geht in die Oktav, die Quint bleibt liegen, — falls nicht die regelmässige Auflösung durch einen Trugschluss verhindert wird (Beispiel b oben).

2) Der grosse Septimenaccord (c e g h, f a c e), der sich auf der I. und IV. Stufe der Dur-Skala bildet.

3) Der kleine Septimenaccord (d f a c, e g h d, a c e g), bestehend aus kleiner Terz, reiner Quint und kleiner Septime, hat seinen Sitz auf der II., III. und VI. Stufe der Dur-Skala.

4) Der kleinverminderte Septimenaccord (h d f a), aus kleiner Terz, verminderter Quint und kleiner Septime bestehend, ruht auf der VII. Stufe der Dur- (oder II. Stufe der Moll-) Skala.

5) Der schlechthin sogenannte verminderte Septimenaccord (h d f as) auf der II. Stufe der Molltonleiter, bestehend aus kleiner Terz, verminderter Quint und verminderter Septime, ist nebst dem vorigen mehr den Nonenaccorden beizuzählen.



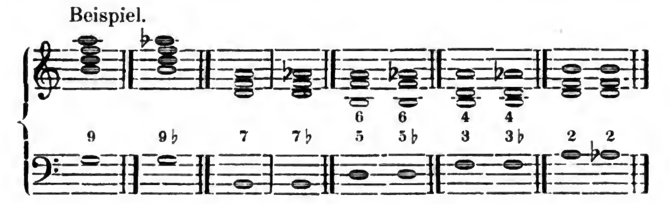
Alle Septimenaccorde, mit Ausnahme des Dominant-Septimenaccordes und des verminderten Septimenaccordes sind stark dissonierend und bedürfen daher, auch im freien Stil, einer Vorbereitung. Wie bei den Dreiklängen kann auch bei den Vierklängen die Lage der über dem Basston stehenden Intervalle verschieden sein; wechselt der Basston seine Stellung mit den anderen Intervallen des Accordes, so ergeben sich abgeleitete Accorde, Umkehrungen: wir erhalten den Quintsext-Accord, wenn die Terz den Basston bildet; den Terzquart-Accord, wenn die Quint; den Secundaccord, wenn die Septime im Bass liegt (Beispiel a, b, c).



Baut man über den Septimenaccord noch eine Terz, so ergibt sich ein Fünfklang, der **Nonenaccord.** Je nachdem die zugefügte Terz gross oder klein ist (über dem Dominant-Septimenaccord, da wir die übrigen Nonenaccorde ausser Betracht lassen),

ist der Nonenaccord gross (g h d e f a), welchen man der Durtonart zueignet, oder klein (g h d f as), welcher der Molltonart angehört. Die None als Dissonanz muss ebensogut, als die Septime aufgelöst werden, und zwar abwärts, wie sie auch eine Vorbereitung fordert. Wie in verschiedenen Lagen, so kommt dieser Accord auch in seinen verschiedenen Umkehrungen häufig vor, namentlich, mit Hinweglassung des Grundtones, als (verminderter) Septimenaccord; wenn die Quint im Bass liegt, als Quintsext-Accord; wenn die Septime, als Terzquart-Accord.

Beispiel.



Der verminderte Septimenaccord ist besonders geschickt zu Ausweichungen in (vier verschiedene) weit entfernte Tonarten; so gelangt man durch den Accord h d f as nach C-moll, mittelst enharmonischer Verwechselung nach A-moll, Fis-moll und Es-moll (Beispiel a).



Nun gibt es drei solcher Accorde (Beispiel b), die mit ihren vier verschiedenen Deutungen den Übergang nach den zwölf Tonarten des Quintenzirkels sowohl nach den Dur- als den Molltonarten vermitteln helfen, da sich der verminderte Septimenaccord ebensowohl auf einen Durdreiklang, als auf einen Molldreiklang beziehen kann.

Noch zu bemerken ist der übermässige Sextaccord, welcher von dem doppelt verminderten Dreiklang (z. B. cis es g) abgeleitet wird und mit einem Dominant-Septimenaccord bei ausgelassener Quint gleichen Klang hat; er kann bei enharmonischer Verwechselung der Septime dieses Dominantenaccordes mit der übermässigen Sext zur Modulation in eine ganz ferne Tonart (der übermässige Sextaccord findet sich auf der kleinen VI. Stufe seiner Tonart) verwendet werden.

Ältere Theoretiker nehmen auch Undecimen-, Terzdecimenaccorde an, welche Accorde sich aber besser aus vorgehaltenen Intervallen erklären lassen.

Auch teilt man die Accorde ein in konsonierende und dissonierende; unter ersteren versteht man solche, welche nur aus Konsonanzen zusammengesetzt sind, also die Dur- und Molldreiklänge mit ihren Umkehrungen; unter letzteren solche, in denen sich Dissonanzen vorfinden, also die Septimen- und Nonenaccorde mit ihren Umkehrungen, sowie alle übrigen Dreiklänge, bei denen ein Intervall zufällig erhöht oder erniedrigt worden, welche von den neueren Theoretikern als alterierte Accorde bezeichnet werden. — Die Meister des fünfzehnten und sechzehnten Jahrhunderts wendeten in ihren kirchlichen Werken nur Dreiklänge und Sextaccorde unmittelbar an; was an dissonierenden Accorden sich findet, hat nicht die Natur selbständiger Accorde, sondern die Dissonanz tritt nur als vorgehaltener Ton auf, selbst die Quart-Sextaccorde wurden noch vermieden; erst von dem Anfange des siebzehnten Jahrhunderts an wurden solche Accorde allmählich häufiger als frei eintretende gebraucht.

Adagio, s. Tempo.

Advent, Adventus (lat.), die Ankunft, bezeichnet in der Kirchensprache jene Zeit, welche der Vorbereitung auf das heilige Weihnachtsfest gewidmet ist. Die ersten Spuren der Feier des Adventes, wozu unstreitig die Fastenzeit das Modell und Vorbild abgegeben hat, finden sich im vierten Jahrhunderte in der Diöcese Tours, von wo aus sie nach und nach Verbreitung über die ganze Kirche — des Morgen- wie des Abendlandes — fand. Noch im neunten Jahrhunderte begann man den Advent am Feste des heiligen Martinus, später am Feste des heiligen Andreas, bis im vierzehnten oder fünfzehnten Jahrhunderte die römische Kirche den Anfang auf den Sonntag zwischen dem 27. November und 3. Dezember festsetzte. Die Adventzeit versetzt in die Jahrtausende vor Christo, ihr Elend, ihre Sündennot, aber auch ihre Sehnsucht („Rorate coeli desuper et nubes pluant justum, „Thauet, Himmel, den Gerechten, ihr Wolken regnet ihn herab!“), womit auch die äussere Natur mit ihrem Winterkleide zusammenstimmt. Dieser Charakter des Adventes zeigt sich in seinen liturgischen Einrichtungen und Eigentümlichkeiten: neben dem Gebrauche der blauen Farbe, im Unterbleiben des Gloria in excelsis und Ite missa est (statt dessen Benedicamus Domino gesungen wird), des Te Deum laudamus im Officium der Sonn- und Ferialtage, im Schweigen der Orgel in den Temporalmessen (mit Ausnahme des dritten Sonntags, s. Verordnungen); doch wird das Alleluja wie gewöhnlich gebraucht, weil, wie Durandus bemerkt, im Advent nicht alle Freude verbannt ist bei der Hoffnung auf die Menschwerdung Jesu Christi. Die ganze Liturgie zielt darauf hin, die Flammen der Sehnsucht nach der Ankunft Jesu Christi in den Herzen zu entzünden, und auf die Notwendigkeit der Wegbereitung hinzuweisen; das spricht sich in dem kleinsten Versikel, in der unbedeutendsten Antiphon aus, das verkündet in Tönen jede für diese Tage bestimmte Choralmelodie. So beginnen z. B. in den letzten acht Tagen — wie die Sehnsucht sich steigern soll — die Antiphonen zum Magnificat sämtlich mit „O“, um sie recht deutlich als Seufzer heiliger Sehnsucht zu bezeichnen (siehe Antiphonen). Hierzu gehören auch die sogenannten Novenen,

neuntägige Andachten, unmittelbar vor dem Weihnachtsfeste angestellt, welche meistens mit einer musikalischen Litanei vor ausgesetztem hochwürdigsten Gute gefeiert werden. Eine der Adventzeit eigentümliche, besonders holde und ansprechende Feier liegt in der Roratemesse (so genannt von dem Introitus, welcher mit „Rorate“ beginnt), d. i. einer Votivmesse de Beata Maria Virgine. Der Chordirigent beachte in diesen Messen das zuständige Graduale („Tollite portas“) und Offertorium („Ave Maria“); die Roratemessen haben kein Gloria und Credo, ausgenommen an Samstagen, wo Gloria (ohne Credo) gesungen wird, und während der Oktav Immaculatae Concept. V. M. (Unbefleckte Empfängnis), wenn das Messformular von diesem Feste genommen ist. — Die vier Adventsonntage werden so hoch gehalten, dass an ihnen nie ein anderes Fest (mit Ausnahme eines Festes I. classis) gefeiert wird. Eine Eigentümlichkeit des dritten Sonntags, dessen Introitus mit „Gaudete“ beginnt, ist, dass an ihm wieder die erhabenen Harmonien der Orgel ertönen und die sich in die Herzen tiefer einsenkende Freude über die ganz nahe gerückte Ankunft des Erlösers verdolmetschen.

Äolisch, s. Kirchentonarten.

Äolodikon — ein Tasteninstrument, dessen Ton durch freistehende Metallfedern, die mittelst eines Blasbalges in Schwingung versetzt werden, erzeugt wird, indem beim Niederdrücken einer Taste ein Ventil sich öffnet und dem Winde den Zutritt zur Metallfeder ermöglicht, welche dadurch vibriert und den bestimmten Ton angibt. Es hat gewöhnlich sechs Oktaven und zwei Pedaltasten, welche zur Erzeugung des Windes vom Spieler selbst getreten werden und wodurch auch crescendo und decrescendo hervorgebracht werden kann. Über den Erfinder desselben sind die Angaben geteilt, obwohl die Zeit seiner Erfindung erst in den Anfang dieses Jahrhunderts fällt. Gegenwärtig ist es durch das Harmonium verdrängt.

Ästhetik, die Wissenschaft von dem Schönen überhaupt und von den schönen Künsten insbesondere, hat sich auch mit der Kirchenmusik zu befassen, welche als Spezies der Musikkunst ebenfalls dem Kreise der schönen Künste angehört. Um aber darthun zu können, wann die Kirchenmusik den Anforderungen einer schönen Kunst entspreche, d. h. schöne Werke, Kunstwerke für den kirchlichen Dienst schaffe, muss sie vor allem die Aufgabe der Kirchenmusik erforschen und begründen, dann die Mittel angeben, welche zur Lösung dieser Aufgabe ihr zu Gebote stehen, und ihre richtige Anwendung andeuten.

I. Um die Aufgabe der Kirchenmusik zu erforschen, braucht sie sich nicht viel zu bemühen, da es Sache der Kirche selbst ist, dieselbe zu bestimmen, und die Kirche sie wirklich bestimmt hat: Erhöhung der Feier des Gottesdienstes, um Gott mehr zu ehren und die Gläubigen mehr zu erbauen. Hier handelt es sich vorzugsweise um den offiziellen oder liturgischen Gottesdienst, und es muss somit die Aufgabe der Kirchenmusik dahin eingeschränkt werden, dass sie bestimmt ist zur Erhöhung der gottesdienstlichen Feier **gemäss dem Willen der Kirche.**

Eine einseitige Ästhetik hat diesen Punkt ausser Augen gelassen, wodurch seit langer Zeit die Kirchenmusik der Willkür überantwortet und auf einen höchst beklagenswerten niederen Standpunkt gebracht wurde.

Diese Einschränkung „gemäss dem Willen der Kirche“ ist begründet a) im Ursprunge der Kirchenmusik. Wie ist sie zum Gottesdienste gekommen? Der Mensch, überwältigt von der Majestät und Liebe Gottes, fand die einfache Sprache nicht genügend zum Ausdruck dessen, was sein Herz bewegte; die Sprache steigerte sich durch Modulationen, welche seinen Affekten entsprachen, zum Gesange; es ward das Gebet zum Gesange, und der Gesang beim Gottesdienste war nichts anderes als Gebet. Im Laufe der Zeit wurde der Gesang und die ganze gottesdienstliche Feier in eine bestimmte Ordnung (Liturgie) gebracht, und dieser bestimmte Gesänge autoritativer Weise eingefügt. So war es bei den Juden und auch bei den Heiden; so gestaltete sich alles selbstverständlich auch gleich vom Anfange an in der christlichen Kirche.

b) In der Geschichte der Ausbildung der Kirchenmusik. Da Gott das Beste und Schönste gebührt, und die Gewalt der Töne über die Herzen der Menschen durch kunstreichere Tongebilde gesteigert wird, so nahm die Kirche auch die weitergebildete Musikkunst auf, d. h. sie gestattete die Anwendung der höheren Kunstmittel, mit dem einzigen Vorbehalt der Geziemendheit; die Gesänge selbst blieben, was sie in ihrer ursprünglichen Gestalt waren, Teile des Gottesdienstes, wesentliche Teile der autoritativ festgestellten Liturgie. Dies bezeugen die mehr als tausendjährige Übung und die verschiedenen Verfügungen der Kirche bis auf unsere Zeit.

c) In dem Wesen der Liturgie, welche ein Organismus ist, der nichts duldet, als was innerlich mit ihm zusammenhängt und Vereinigung zulässt.

Die Kirchenmusik ist demnach durch diese Zulassung nicht etwas völlig Freies, sondern etwas Gebundenes; gebunden und eingefügt in den Körper der Liturgie, ein Glied desselben und darum von gleichem Geiste zu Beseelendes; sie ist von der Kirche in Dienst genommen, nicht selbständige Herrin, sondern untergeordnete, wenn auch hochgestellte Dienerin. Die Kirche will nur, dass sie die Liturgie verherrliche, und vor allem den Text, die Worte der Liturgie, durch ihre Kunstmittel vernehmlicher, verständlicher und eindringlicher mache, und dazu erhebe und verkläre.

So wird auch die Kunstphilosophie nach allseitiger und aufrichtiger Untersuchung der Thatsachen und Gründe keine andere Aufgabe der gottesdienstlichen Musik stellen können, als welche die Kirche stellt: Erhöhung der Feier des Gottesdienstes nach ihrem (der Kirche) Willen zu dem Zwecke, dass Gott um so mehr geehrt und die Gläubigen um so mehr erbaut werden.

Man thut also unrecht, wenn man die Kirchenmusik als einen puren, freien Schmuck des Gottesdienstes erklärt und die Emanzipation derselben proklamiert. Die Musik, d. h. das Musikalische, ist allerdings auch ein Schmuck, eine Zierde, aber in erster Linie ein Schmuck des von der Kirche vorgeschriebenen

und zur Liturgie wesentlich gehörigen Textes, und durch diese Verbindung erst ein wahrer Schmuck des Gottesdienstes. So umkleiden auch die Choralmelodien den liturgischen Text und schmücken ihn, es wirkt der Text deshalb eindringlicher. Bezüglich der Umkleidung der liturgischen Texte mit anderer Melodie und auch noch mit Harmonie hat die Kirche der Kunst freie Hand gelassen, und es können darum die hierzu gebrauchten Tonformen und Ausdrucksweisen mannigfach sein; nur fordert sie — was auch die Ästhetik fordern muss, — Übereinstimmung des Charakters der musikalischen Kunstgebilde mit dem Charakter der liturgischen Texte und des liturgischen Gesanges, also die Fähigkeit, in die Liturgie sich einheitlich einzuordnen und ihren diesbezüglichen Vorschriften zu genügen.

II. Die Mittel, deren sich die Kirchenmusik bedient, sind keine anderen, als welche der Tonkunst überhaupt zu Gebote stehen: 1) der Ton sowohl der menschlichen Stimme als auch der Instrumente, nach Höhe und Tiefe; 2) die Verbindung der Töne: im Nacheinander — Melodie, im Miteinander — Harmonie; 3) die Bewegung oder Zeitfolge der Töne: Rhythmus, Takt, Tempo; 4) die Stärke und Schwäche der Töne: Dynamik, Anschwellen, Abschwellen; 5) die Farbe der Töne: Kinder-, Frauen-, Männerstimmen, verschiedener Instrumentalklang, Register der Orgel; 6) Kombination der Tonsätze und der Stimmen, Satzformen.

III. Diese genannten Mittel wendet der Kirchenkomponist an zur Schaffung seiner Kunstgebilde. Der Ästhetiker hat das Recht, an diese die Frage zu stellen, ob sie schön seien; denn Schönheit ist die vorzüglichste Eigenschaft, welche an den Werken einer „schönen Kunst" hervorleuchten muss. Die Schönheit ist eine übersinnliche Eigenschaft, vermöge welcher Geist und Sinn des Beschauers oder Hörers Befriedigung, Wohlgefallen, Genuss empfindet. Nicht Geist allein, nicht Sinn allein, sondern beide zugleich und miteinander sollen befriediget werden. Der Mensch ist ein sinnlich-geistiges Wesen, und diese seine Doppelnatur muss und darf nach des Schöpfers Willen an dem Genusse schöner Gegenstände teilnehmen; gerade die Beihilfe der unter Leitung der Vernunft stehenden Sinne fördern die geistige Erfassung der Schönheit.

Eine Quelle und Grundbedingung aller Schönheit ist Harmonie, Übereinstimmung. Da der Mensch nach dem Ebenbilde Gottes, des Vollkommensten, der absoluten Schönheit und des Urquells aller Schönheit, geschaffen, und somit die menschliche Vernunft ein Abbild der göttlichen Vernunft ist, so kann dem vernünftigen Geiste nur Wohlgefallen und Genuss bereiten, was Wahrheit und Übereinstimmung, Ordnung und Güte, Leben und Bewegung zeigt; unangenehm und abstossend wirkt Mangel an Übereinstimmung, Unordnung und Widerspruch gegen Religion und Sittlichkeit, Schwäche und Flatterhaftigkeit, Dunkelheit und Verschwommenheit, totes und einförmiges Wesen. Es muss also bei jedem Kunstgebilde oder Dinge, damit es das Prädikat „schön" wirklich verdiene, 1) die Idee, welche ihm zu Grunde liegt und von welcher die Form der sinnlichwahrnehmbare Ausdruck sein soll, in Harmonie mit den obersten Forderungen der

Vernunft stehen, d. h. sittlich gut sein; 2) die Form, als die sinnliche Hülle der Idee, mit dieser vollste Harmonie aufweisen, als der klare, wahre und lichtvolle Ausdruck derselben erkannt werden („Wahrheit im Ausdrucke"); 3) alle Teile der Form müssen unter sich und mit dem Ganzen harmonieren („Einheit in der Mannigfaltigkeit"). Die logische Entwickelung oder Entfaltung der einen Idee gibt Leben und Bewegung („Anmut der Form") und widerstrebt jedem unsymmetrischen und unorganischen Teile. 4) Da die Kunst nicht sich Selbstzweck ist, und jeder Künstler einen bestimmten Zweck erreichen will, so muss das Kunstgebilde auch mit dem Zwecke harmonieren, demselben angemessen sein. Diese Zweckbestimmung thut der Würde der Kunst und der Schönheit keinen Eintrag, ist vielmehr fördernd für die Erfüllung der Bedingungen, unter welchen die Schönheit existiert.

Nach diesen Grundsätzen hat die Ästhetik auch die kirchenmusikalischen Kunstgebilde zu beurteilen. Sie hat demnach ihr Augenmerk sowohl auf die innere, als auch auf die äussere Schönheit zu richten.

1) Die innere Schönheit setze ich in die richtige Erfassung der Idee und deren möglichst adäquaten Ausdruck in der sinnlichen Form, im Tongebilde. Da nun die Tonkunst ohne Wort nur eine symbolische Kunst ist, die nur durch Analogien redet, d. h. durch die ihr zu Gebote stehenden Mittel von den Gefühlen und inneren Stimmungen nur Gleichnisse, Ähnlichkeiten zu geben vermag, so ist sie nicht imstande, an und für sich volle Klarheit zu schaffen, sie kann ein allgemeines Gefühl, wie Lust, Freude, Wehmut, Erregtheit symbolisieren, aber sie vermag nicht ein Gefühl unter besonderen Umständen, nicht den Anlass, woraus es hervorgegangen, nicht Modifikationen durch einen besonderen Charakter und dergleichen zum Ausdrucke zu bringen, selbst die sogenannte Tonmalerei will nicht viel besagen. Diese Klarheit und Bestimmtheit schafft erst das mit der Musik verbundene Wort, der Gesang; auch die Situation, ein Programm, die Konventionalität oder die Erinnerung und Assoziation von Vorstellungen mögen den Tongebilden ohne Worte einige Bestimmtheit verleihen.

Die Kirchenmusik ist nun in der glücklichen Lage, fast alle diese Momente benützen zu können, und es kommt nur darauf an, für das richtige Gefühl oder die richtige Stimmung auch die entsprechende musikalische Idee oder den entsprechenden musikalischen Gedanken zu gewinnen und diesen dann im lautbaren Tonbilde zu verkörpern und zu entfalten.

So kann nur jene Kirchenmusik schön genannt werden, welche sowohl dem Inhalte des Textes volle Rechnung trägt, als auch der Heiligkeit des Gottesdienstes und des Ortes angemessen ist, und zu dem allem an den Charakter der liturgischen Handlung oder Situation, die sie begleiten soll, sich aufs engste anschliesst. Letztere Forderungen haben ihre besondere Bedeutung für die Musik ohne Text, wie Orgelpräludien auf Grund ihres Zusammenhanges mit dem Gesange als Vor- und Nachspiele.

2) Die äussere Schönheit betrifft die Benützung der Tonmittel nach den Gesetzen der Kunst und gründet sich auf gute

Technik, richtige Faktur: gehöriges Verhältnis der Teile, Abschnitte, Sätze, Perioden zu einander und zum Ganzen, sangbare Melodie und gesunde Harmonie, geregelten Rhythmus, ordnungsmässige Verwendung und gute Verbindung der Stimmen, vernünftiges Verhältnis der Instrumente (wenn solche gebraucht werden) zu den Singstimmen und dergleichen.

Die Ästhetik hat also beides mitsammen, die innere und äussere Schönheit, bei Beurteilung von kirchlichen Musiken in Betracht zu ziehen, um ein wahres und gerechtes Urteil abgeben zu können. Sie kann zwar das allein vor ihr Forum ziehen, was ich äussere Schönheit genannt habe (und man hat bisher häufig zum grössten Schaden der Kirchenmusik es so gehalten oder doch auf die innere Schönheit zu wenig Rücksicht genommen), aber dann wird sie eben nur zu einem einseitigen und darum falschen Urteile gelangen.

Alle obigen Forderungen und Grundsätze entsprechen vollkommen dem Geiste und den Verordnungen der Kirche; so, wenn sie z. B. gemeine, lascive, weichliche, leidenschaftliche Melodien und Harmonien, verworrene Kontrapunkte und nutzlose Künsteleien verboten, den Gebrauch der Instrumente eingeschränkt hat; wenn sie will, dass durch den Gesang die Gemüter zur Andacht gestimmt, zu himmlischen Dingen angeregt und erhoben werden sollen; wenn sie ihre Stimme erhebt gegen ungehörige Wiederholung der Textworte und gegen ungebührliche Ausdehnung der Musikstücke, wodurch der Celebrant unnötigerweise aufgehalten wird u. s. w.

ÆVIA, s. Psalm.

Agapen, von dem griechischen ἀγάπη = Liebe, hiessen in den ersten Zeiten des Christentums jene schon zu den Zeiten der Apostel eingeführten gemeinschaftlichen Mahlzeiten, die teils der christlichen Bruderliebe, teils dem Vorbilde derselben im letzten Abendmahle des Herrn ihren Ursprung verdankten und aus den Opfergaben der Gemeinde bestellt wurden. Es nahmen daran die Gläubigen ohne Unterschied des Standes oder Vermögens teil und sie fanden teils nach dem heiligen Abendmahle in einem öffentlichen Versammlungsorte als allgemeine, feierliche, teils in den Privatwohnungen der Reichen als besondere statt; erstere an gewissen bestimmten Tagen, letztere täglich, jedesmal unter dem Vorstande eines Presbyters oder Diakons, wie aus den Schriften der Kirchenschriftsteller, namentlich des heiligen Chrysostomus, des heiligen Clemens Alexandrinus und des Tertullian hervorgeht. Sie begannen und schlossen mit Gebet und Gesang, religiöse Gespräche und Absingen von Hymnen, Psalmen etc. machten die Unterhaltung dabei aus. Sie trugen hierdurch zur Vervollkommnung und Ausbreitung der Musik wesentlich bei. Als später weltliche Lieder und Gesänge und andere grosse Missbräuche sich einschlichen, wurden sie abgeschafft. Auch vor und nach den anderen Mahlzeiten war es empfohlen, Psalmen zu singen, damit, wie der heilige Chrysostomus (Expos. in Ps. XLI) bemerkt, dadurch alle Unmässigkeit, Ausgelassenheit und dergleichen einen Gegenhalt finde, so fern gehalten und der Sinn wieder auf Gott unbefleckt gerichtet

werde. — Von diesen Liebesmahlen nannte man die vorzüglich dabei gebrauchten Gesänge selbst Agapen.

Agoge, bei den alten Griechen eine stufenweise Folge von Tönen; auch eine mehr oder minder schnelle geregelte Bewegung, Tempo.

Akademie war der Promenadeplatz im alten Athen, wo der Philosoph Plato seinen Schülern Vorträge zu halten pflegte. Diesen Namen legte man im sechzehnten Jahrhundert in Italien Gesellschaften bei, welche einen wissenschaftlichen Zweck verfolgten. Akademie der Musik hiessen dann später auch Institute und Gesellschaften, welche die Pflege der Tonkunst sich zum Zwecke setzten. In Deutschland ist der Name fast ganz abgekommen; solche Institute nennen sich jetzt Konservatorien oder Musikschulen, wo Musik gelehrt wird, Liederkranz oder Liedertafel u. s. w., wo sie nur praktisch und zum Zwecke der Unterhaltung geübt wird. In Italien versteht man unter Accademia gewöhnlich auch ein Konzert, eine Privatmusik.

Akustik (griechisch ἀκουστική, von „ἀκούειν“ hören“ stammend) ist die Wissenschaft, welche sich mit der Natur des Klanges beschäftiget, die Lehre vom Schall. Schon die Griechen der klassischen Periode hatten eine speziellere Kenntnis und machten eine ausgedehnte Anwendung von den akustischen Gesetzen; zur exakten Wissenschaft wurde sie aber erst in neuerer Zeit durch die Untersuchungen Bacos und Galileis erhoben, von welchem sie auch den Namen erhielt. Seitdem beschäftigten sich viele Naturforscher mit ausgedehnteren und tieferen Untersuchungen über die Natur, Erzeugung, Fortpflanzung etc. des Schalles. Vorzügliches leistete Chladni, dessen Klangfiguren die Wirkungen der einzelnen Töne auch sichtbar machen; ausser anderen sind noch zu nennen Laplace, Ampère, W. Weber und vor allen H. Helmholtz.

Was die Akustik als Lehre selbst angeht, so mögen folgende gedrängte Andeutungen genügen.

Die Luft kann durch die Bewegung elastischer Körper in Schwingungen versetzt werden, welche man wegen ihrer Ähnlichkeit mit den durch einen in ruhiges Wasser geworfenen Stein erzeugten Wasserwellen auch Luftwellen nennt. Die ans Gehörorgan treffenden Luftschwingungen oder Wellen bringen in dem Gehörnerv die Empfindung des Schalles hervor; folgen mehrere solcher Luftwellen in sehr unregelmässiger Bewegung aufeinander, so entsteht ein Geräusch; folgen sich viele einfache Luftstösse in regelmässigen, gleichen Zeiträumen, so dass dieselben gezählt und berechnet werden können, so haben wir einen Klang; wird der Klang nach der zeitlichen Beschaffenheit seiner Schwingungen, nach Höhe und Tiefe mit anderen Klängen in Beziehung gesetzt, so nennt man ihn einen Ton.

Die Höhe oder Tiefe eines Tones hängt von der Anzahl der Schwingungen ab, welche ein elastischer Körper in einer bestimmten Zeit macht. Als Zeiteinheit pflegt man die Sekunde anzunehmen. Je weniger Luftschwingungen in einer Sekunde, desto tiefer ist der Ton, je mehr, desto höher. Als tiefster Ton erscheint das C_2 des 32füssigen Registers in grossen Orgeln mit $16^1/_2$ Schwingungen; doch lassen solche tiefen Pfeifen vielmehr

nur Luftstösse hören, und es ist ein eigentlicher Ton erst dann vernehmbar, wenn ihnen ein 16- und 8füssiges Register beigezogen wird. Eben so unvollkommen und dazu sehr schmerzhaft unangenehm ist der höchste Ton, der auf 40,960 Schwingungen in der Sekunde berechnet wird. Die musikalisch gut brauchbaren Töne mit deutlich wahrnehmbarer Tonhöhe liegen zwischen 40 (E, des Kontrabasses) und 4000 (das 5 gestrichene d des Piccolo mit 4752) Schwingungen, im Bereiche von sieben Oktaven.

Ob ein Körper schnelle oder langsame Schwingungen, d. h. in einer Sekunde eine grössere oder geringere Anzahl derselben macht, hängt von seiner Beschaffenheit ab. Die Anzahl der Schwingungen einer Saite ist um so grösser, je kürzer und je stärker sie gespannt ist und endlich je geringer die Dicke derselben ist; also gibt sie auch einen desto höheren Ton; die tieferen Töne erfolgen beim umgekehrten Verhältnisse. Darum hat man z. B. beim Klavier längere und kürzere Saiten, bei der Orgel längere und kürzere Pfeifen; auf der Violine werden die Saiten durch den Fingeraufsatz verkürzt u. s. w.

Bei schwingenden elastischen Körpern wird sich ein ähnliches Verhältnis darstellen. Wenn man zwei Stimmgabeln oder Metallzungen von gleicher Länge, aber ungleicher Dicke zum Tönen bringt, so wird die dickere einen höheren Ton geben, als die dünnere; ebenso, feilt man eine Stimmgabel dünner, so wird ihr Ton nicht höher, sondern tiefer, weil sie vermöge ihrer erhöhten Schwingfähigkeit weiter ausschwingt und also nicht so oft in der bestimmten Zeit schwingen kann, als vorher. — Saiten werden mit Metalldraht umsponnen, um ihr spezifisches Gewicht zu vermehren und die Zahl ihrer Schwingungen zu vermindern.

Merken wir nun einen Ton, der eine gewisse Anzahl von Schwingungen hat, an und nennen ihn z. B. c, so wird ein Ton, der in derselben Zeit genau die doppelte Anzahl von Schwingungen macht, die höhere Oktav (1 : 2), und der halb so viel Schwingungen macht, die tiefere Oktav von c (1 : $^1/_2$) sein. Zwischen jedem Tone und seiner Oktav liegen noch sechs andere Töne, deren Schwingungsverhältnisse das Monochord also angibt:

Grundton.	Secund.	Terz.	Quart.	Quint.	Sext.	Septime.	Oktav.
c	d	e	f	g	a	h	c
1	$^9/_8$	$^5/_4$	$^4/_3$	$^3/_2$	$^5/_3$	$^{15}/_8$	2

d. h. wenn wir zwei Töne haben, von denen der eine in einer Sekunde 9 Schwingungen macht, indes der andere nur 8 solche Schwingungen macht, so bezeichnen wir ein solches Intervall als eine Sekunde; ingleichen, schwingt ein Ton 4mal in derselben Zeit, da ein anderer 5mal schwingt, so nennen wir den zweiten die Terz des ersteren u. s. w.

Da die Länge der Saiten in umgekehrtem Verhältnisse zu den Schwingungszahlen steht, so ist die Saitenlänge, wenn eine Saite, die den Ton c angibt, gleich 1 gesetzt wird:

Namen der Töne:	c	d	e	f	g	a	h	c
Entsprechende Saitenlänge:	1	$^8/_9$	$^4/_5$	$^3/_4$	$^2/_3$	$^3/_5$	$^8/_{15}$	$^1/_2$
Verhältnis der Schwingungszahlen:	1	$^9/_8$	$^5/_4$	$^4/_3$	$^3/_2$	$^5/_3$	$^{15}/_8$	2

$^8/_9$ $^9/_{10}$ $^{15}/_{16}$ $^8/_9$ $^9/_{10}$ $^8/_9$ $^{15}/_{16}$

Die Unterschiede zwischen den einzelnen Tönen sind nicht gleich; die beiden ersten Verhältnisse 8 : 9 und 9 : 10, nur wenig (um $^{80}/_{81}$, was unter dem Namen eines musikalischen *Komma* bekannt ist) verschieden, nennen wir den *ganzen Ton*, und zwar ersteres einen *grossen* ganzen, das zweite 9 : 10 einen *kleinen* ganzen Ton; das dritte Verhältnis, nahe um die Hälfte kleiner, nennen wir einen *halben* Ton. Aus diesen drei Intervallen bildet sich die diatonische Tonreihe.

Werden diese Verhältnisse auf andere Tonleitern übergetragen, so ergeben sich einige Differenzen, indem z. B. in D-dur das a sich höher berechnet als in C-dur, nämlich um $^{80}/_{81}$. Da aber das menschliche Ohr solche kleine Unterschiede kaum vernimmt, so hat man in der Praxis auf sie keine Rücksicht genommen und die Oktave in zwölf gleiche Teile oder halbe Töne eingeteilt, deren zwei einen ganzen Ton geben, die sogenannte *chromatische Skala*. Diese auf gleiche Grössen gebrachten Verhältnisse heissen nun die *gleichschwebende Temperatur*, nach welcher auch unsere Instrumente eingestimmt sind.

Der Ton kann auf mehrfache Weise erzeugt werden; neben der menschlibhen Stimme bedient sich die Musik hierzu der Instrumente. Lassen wir die menschliche Kehle als vollkommenstes Instrument beiseite, so scheiden sich nach der Klangerzeugung die musikalischen Instrumente a) in solche, bei welchen der Ton durch Streichen eines durch Spannung elastisch gewordenen Körpers (Darmsaiten, Draht) — *Streichinstrumente*; b) in solche, bei denen der Ton durch Blasen (Mund, Blasbalg) — *Blasinstrumente*; c) in solche, bei denen der Ton durch Schlagen auf einen elastischen Körper — *Schlaginstrumente* — hervorgebracht wird.

Hierbei ergibt sich aber auch eine verschiedene Färbung des Klanges. Die nämliche Note nacheinander auf dem Klaviere, der Violine, Flöte, Oboe oder auch durch die menschliche Stimme und dergleichen angegeben, klingt doch bei gleicher Tonhöhe und Tonstärke etwas anders, was wir die *Klangfarbe* nennen. Diese ist sehr mannigfaltig je nach dem Instrumente oder dem singenden Individuum; aber diese jedem Instrumente und jeder Singstimme eigentümliche Klangfarbe kann überdies auch noch durch Ansatz, Intonation, Mundstellung Modifikationen erfahren. Quelle der Klangfarbe ist die Schwingungs*form* eines tönenden Körpers, welche das mehr oder minder starke Hervortreten der *Partial-* oder *Obertöne* bestimmt; die Schwingungsform wird aber durch das Organ, durch den Stoff und die Konstruktion der Instrumente bedingt.

Der Schall *verbreitet* sich nach allen Richtungen weiter, indem ein schwingendes Luftteilchen den benachbarten seine Bewegung mitteilt. Dies geschieht mit grosser Schnelligkeit, denn man hat beobachtet, dass in der Luft von gewöhnlicher Beschaffenheit der Schall in einer Sekunde den Weg von 1050 Fuss zurücklegt. Die Schallgeschwindigkeit ist durch die Verschiedenheit der Medien und durch die Temperatur wesentlich bedingt; bei tieferer Temperatur ist sie geringer, als bei höherer. Merkwürdigerweise aber verbreitet sich der Schall viel schneller durch dichte Körper, als durch weniger dichte. Es ist bekannt, dass

man fernen Kanonendonner, Trommelschlag und dergleichen deutlicher hört, wenn man das Ohr an die Erde legt, als durch die freie Luft. — Auf bedeutenden Höhen, wo die Luft weniger dicht ist, wird der Schall der Stimme geringer und der Knall einer Flinte nicht mehr sehr weit hörbar. Im luftleeren Raume aber gibt z. B. eine Glocke keinen Klang, weil das Klangmedium — die Luft fehlt.

Die Stärke oder Intensität des Schalles ist sowohl von der Grösse des schallenden Körpers und der Breite oder Grösse seiner Schwingungen, als auch vom Grade der Entfernung abhängig, wie nicht minder von der Gleichförmigkeit und Dichte des Mediums. Er nimmt an sich im umgekehrten Verhältnisse der Entfernung ab. Auf die Intensität wirken noch günstiger Wind, starke Resonanz der Körper und dergleichen. Schlechte Leiter und daher von schlechter Wirkung auf die Stärke des Schalles sind z. B. Sägespäne, wollene Teppiche, rauhe Tücher und dergleichen.

Hieraus lässt sich erklären, dass bei Nacht ein Schall deutlicher und weiter gehört wird, weil die Luft gleichmässiger und nicht von schallhemmenden, durch die Sonne erzeugten Luftströmungen durchzogen ist; — dass die Kraft der Töne in einer Kirche, welche ganz von Personen angefüllt ist, beeinträchtiget wird, weil durch den aufsteigenden Dunst die Gleichförmigkeit der Luft gestört und die Schallwellen zu oft in ihrer geraden Richtung unterbrochen werden.

Wenn die Schallstrahlen, welche sich durch die Luft in gerader Richtung fortbewegen, auf dichtere Gegenstände treffen, so wird ihre Richtung mehr oder minder verändert; sie können eine Beugung erfahren, wodurch natürlich ihre Intensität eine Beeinträchtigung erleidet, was man erfahren kann, wenn man, einer Predigt zuhörend, hinter einem Pfeiler steht. Ja, die Schallstrahlen können, wenn sie auf ein festes Hindernis stossen, geradezu zurückgeworfen werden, ähnlich wie die Wellenkreise sich am Ufer brechen. Diese Erscheinung des zurückgeworfenen Schalles wird Echo genannt; es wird aber erst erzeugt in einer Entfernung von mehr als 58 Fuss. Ist die Entfernung nicht so gross, so entsteht durch die Reflexion in ausgedehnteren hohlen, namentlich gewölbten Räumen, welch letztere der Resonanz besonders günstig sind, der Nachhall, der oft so störend auf musikalische Produktionen einwirkt. Je glatter und elastischer die reflektierenden Wände sind, desto stärker ist ihr Echo und Nachhall. Hier sind die schlechten Leiter an ihrer Stelle; Tuch, feuchter Anwurf der Wände, Vorhänge und dergleichen dämpfen den Schall bedeutend. In weiten Räumen ist Durchbrechung der Wände mit Galerien, Anbringung von Verzierungen aller Art der Zerstreuung des Schalles und Verhinderung des Nachhalles sehr vorteilhaft.

Eine andere Erscheinung ist noch das Mitklingen. Manche tiefen Töne der Orgel oder eines anderen Instrumentes etc. erregen Mitdröhnen der Fensterscheiben oder anderer Gegenstände, wenn diese in Schwingungsgeschwindigkeit mit dem klingenden übereinkommen können. Hierauf beruht auch die Resonanz, welche, wie schon gesagt, den Ton unter

gewissen Bedingungen verstärkt und angewendet wird, um das Schwingen der Saiten als hörbaren Ton erscheinen zu lassen. Daher der Resonanzboden bei Klavieren, der Körper der Streichinstrumente, wobei der Deckel den Resonanzboden bildet. Wenn zwei Instrumente nahe bei einander stehen oder verbunden werden, so kann man, wenn bei dem einen ein bestimmter Ton (nicht bei allen Tönen ist dies der Fall) angespielt wird, den nämlichen Ton auf dem anderen Instrumente leise mitklingen hören. Ja, es ist der Fall, dass z. B. zwei Orgelpfeifen, die gehörig gestimmt sind, einen dritten von ihnen verschiedenen Ton erzeugen (Kombinationston).

Ein anderes Mitklingen findet statt, wenn z. B. eine Saite angeschlagen wird; es schwingt dabei nicht bloss ihre ganze Länge und erklingt in ihrem eigenen Ton, sondern nebenbei schwingen, wenn auch weniger stark, noch die beiden Hälften für sich, ebenso ihre drei Drittel, ihre vier Viertel u. s. w. Auf diese Weise kommt es, dass man neben dem eigentlichen Tone noch die Oktav, die Quint über der Oktav, die zweite Oktav und die darüberliegende Terz und dergleichen mittönen hört, welche Töne mit dem Namen Aliquottöne, Teiltöne oder Obertöne bezeichnet werden.

Zur weiteren Verbreitung und Verstärkung des Schalles, namentlich der Sprache, dienen auch die Sprachrohre, durch welche der Schall eine Zeit lang zusammengehalten wird. Auf einem weiten und hohen Musikchore wird analog die Musik nicht die Fülle und Kraft haben, als auf einem engeren und verhältnismässig niedrigeren Chore. — Aus allem diesem ist ersichtlich, dass die bauliche Beschaffenheit einer Kirche und die Stellung der Musiktribune oder des Musikchores einen grossen Einfluss auf die Wirkung der Musik ausübt, und dass die Chordirigenten und das Sängerpersonal solchen Verhältnissen gebührende Rücksicht tragen müssen. Bedarf eine grosse Kirche an und für sich schon eine grössere Anzahl kräftiger Stimmen, als eine kleine, so wird noch berücksichtiget werden müssen, ob eine Kirche klangbefördernd ist oder nicht; in manchen singt es sich äusserst schwer und ermüdet der Gesang bald, namentlich auf Chören, welche sehr hoch angebracht sind und die Decke sehr nahe über sich haben, oder wo wegen Kleinheit des Raumes der Ton sich nicht entwickeln kann oder wegen Mangel an gehöriger Resonanz, z. B. bei Überfüllung einer Kirche, sich wie erdrückt zeigt. Der Sänger muss bei solchen Umständen möglichste Sorge tragen, seine Stimme zu bewahren und nicht zu entkräften, dadurch, dass er ganz natürlich singt, ohne darauf zu merken, ob er sich viel oder wenig höre; bei einem wohldisziplinierten und in richtigem Verhältnisse besetzten Chore wird dann die rechte Wirkung nicht fehlen. Schreien aber wäre das Allerübelste und Verderblichste. Man nehme in dieser Rücksicht gern die Ratschläge einsichtiger Zuhörer an. Bei Singen in freier Luft, z. B. bei Prozessionen, spare und schone man die Stimme besonders. Die Bauart der Kirche ist in akustischer Beziehung auch bei der Wahl der Tonstücke und der Art des Vortrages in Betracht zu ziehen. Es ist nicht gleichgültig, ob die Kirche gotisch oder romanisch oder neueren Stiles ist; so

wird eine gotische Kirche mit vielen Pfeilern und Durchbrechungen starke Figuration weniger gut vertragen und einen langsameren, gedehnteren Vortrag verlangen, während es bei Kirchen römischen Stiles wegen des Gewölbes, wo die Schallwellen nicht viel unterbrochen werden, viel Nachhall und Echo geben wird und man die Töne nicht dehnen darf, sondern sie knapper hervorbringen muss. Dass hierbei vielerlei Modifikationen stattfinden können, ist natürlich; ich wollte vorstehendes nur anführen, um die Kirchenmusiker zu veranlassen, ihre Kirchen in dieser Hinsicht zu studieren.

A la mi re, s. Solmisation.

Albertinische Bässe, s. Arpeggio.

Aliquottöne, s. Akustik.

Allabreve, s. Takt.

Allegro, Allegretto (All:°), s. Tempo.

Alleluja, ein hebräisches Wort („laudate Deum“, „lobet Gott“), welches häufig in der Kirche gebraucht wird, um die geistige Freude, den Jubel des Herzens über ein heiliges Geheimnis auszudrücken. Rupert v. Deuz sagt: „Dies der lateinischen Sprache fremde Wort weist hin auf das ewige Gastmahl der Engel und Heiligen im Himmel, deren Geschäft darin besteht, den Herrn immer zu loben und ohne Unterlass das Wunder der Anschauung Gottes zu besingen. Es ward aber dies hebräische Wort nicht ins Lateinische übersetzt, damit wir an die, diesem Leben noch nicht zukommende, sondern noch fremde Freude und Thätigkeit erinnert würden.“ Die Juden bedienten sich dieses Wortes häufig, namentlich hatten sie bei ihrer jährlichen Passahfeier ihre Allelujapsalmen (Ps. 113—118), das grosse Hallel genannt. Gregor der Grosse bezeugt in seinen Briefen, dass der gottesdienstliche Gebrauch des Alleluja aus dem Tempel von Jerusalem, wo es vorzüglich in der österlichen Zeit gebraucht wurde, herstamme. Diesem Beispiele folgte die abendländische Kirche, und es erschien schon im fünften Jahrhunderte eine Verordnung, zu welchen Zeiten man sich des Alleluja zu bedienen habe, und wann nicht. In der Regel des heiligen Benedikt werden hierüber auch schon bestimmte Weisungen gegeben. Eine ausgezeichnetere Verwendung erlangte es, ausser dem Gebrauche zur österlichen Zeit, im Graduale, wo es nach den einzelnen Versen gesungen wird. An Festtagen wurde es mit reicheren melodischen Tropen abgesungen, womit man sich aber nicht begnügte, sondern noch ein längeres Melisma auf dem letzten a hinzufügte. Diese melodische Phrase hiess Pneuma oder Neuma, auch jubilus, und bildete sich hin und wieder zu einer langgedehnten, notenreichen Figur aus. Stephan von Autun bezeichnet diese Modulation als den Ausdruck des Dankes und der Lobpreisung, welche die Gläubigen Gott darbringen. „Das Wort,“ spricht er, „ist kurz, aber zu einem langen Pneuma wird es ausgedehnt, da die Sprache nicht hinreicht, die Gefühle auszudrücken.“ Durandus erzählt, dass das Alleluja in manchen Kirchen nur von Knabenstimmen vorgetragen wurde, während das Graduale die Erwachsenen sangen.

In der römisch-katholischen Kirche wird das Alleluja vorzugsweise beim Graduale und am Schlusse der Eingangsverse im

Officium „Deus in adjutorium . . . Gloria Patri“ gesungen, mit Ausnahme der Zeit von Septuagesima bis Charsamstag, wo dem „Deus in adjutorium“ nach dem Amen der Spruch: „Laus tibi Domine, rex aeternae gloriae“ beigefügt wird. Während der Osterzeit und der Fronleichnamsoktav tritt es an alle Antiphonen, Versikel und kleineren und grösseren Responsorien. Von erhebender Wirkung ist besonders das dreimal immer in einem höheren Tone gesungene Alleluja nach der Epistel in der Messe am Charsamstage. Bei dieser und ähnlichen Gelegenheiten wird der gregorianische Choral seine geheimnisvolle Kraft und Wirkung stets in unbestreitbarer Weise jedermann kundthun.

Allerheiligenfest, *Festum Omnium Sanctorum* (Fest. OO. SS.). In der orientalischen Kirche wurde schon im vierten Jahrhunderte ein gemeinsames Fest aller heiligen Märtyrer und der übrigen Heiligen gefeiert; in der abendländischen Kirche aber hat erst Papst Bonifaz IV., nachdem er den von Kaiser Phokas ihm geschenkten heidnischen Pantheontempel in eine Kirche der seligsten Jungfrau und der heiligen Märtyrer verwandelt hatte, das Allerheiligenfest eingeführt. In allgemeine Aufnahme kam es um Mitte des neunten Jahrhunderts, und von dieser Zeit an galt es als ein Fest ersten Ranges mit einer Oktave (dupl. I. cl. c. Oct.). Gregor III. (731) verordnete dessen Feier auf den 1. November. „Keinem der Auserwählten soll die Verehrung entzogen werden,“ das ist der Grundgedanke dieses Festes, welches zugleich ein Fest der Verherrlichung der Kirche selbst ist, die so viele Auserwählte erzogen und sie in ihrer Gesamtheit ihren streitenden Gliedern zur Nacheiferung vorführt. Preis und Lob Gottes für solchen Reichtum der Gnaden, Inanspruchnahme des vollen Segens, der in der Gemeinschaft der Heiligen liegt, durch Anrufung der Fürbitte aller Verklärten, knüpft sich daran. Dieser hohen Bedeutung des Festes entspricht auch ganz seine liturgische Fülle und Schönheit. Eine Vigilie bereitet auf den Festtag vor und alle Antiphonen, Responsorien, Hymnen und dergleichen nebst den Choralmelodien sind nur eine weitere schöne Ausführung der genannten Bedeutung.

An dieses Fest schliesst sich der **Allerseelentag**, *Commemoratio omnium fidelium defunctorum* (Comm. OO. Fid. Deff.), und wie an jenem Feste die streitende Kirche ihren Blick zur triumphierenden gerichtet hatte, wendet sie nun ihr Auge zu der leidenden Kirche, zu den im Reinigungsorte noch seufzenden Seelen ihrer dahingeschiedenen Brüder und Schwestern, um ihnen durch ihre Gebete und Opfer Linderung oder Erlösung bei Gott zu erflehen. Jederzeit hatte die Kirche sich der Seelen im Fegfeuer in mütterlicher Liebe angenommen; die Gedächtnisfeier aller Seelen als allgemeines Fest aber finden wir zuerst durch Abt Odilo von Clugny 998 für die Klöster seines Ordens eingeführt; bald aber gewann sie auch Aufnahme in der ganzen Kirche. Sie fällt auf den 2. November, und wenn dieser Tag ein Sonntag ist, auf den dritten. Eingeleitet wird sie durch die Vesper des Totenofficiums, die sich unmittelbar an die zweite Vesper des Allerheiligenfestes anschliesst, so dass nach dem „Benedicamus... Deo gratias“ sogleich die erste Antiphon „Placebo Domino“ begonnen wird. In gleicher Weise werden die Matutin und Laudes

mit der Matutin und den Laudes des Officiums des Tages verbunden („nisi alia sit consuetudo Ecclesiarum“, fügt die Rubrik des Rituals bei). An manchen Orten findet auch eine Prozession auf den Gottesacker statt, wobei die Psalmen „Miserere“ und „De profundis“ gebetet oder gesungen und die Gräber mit Weihwasser besprengt werden. Die Kirche ist in schwarze Farbe gehüllt und am Tage selbst wird das feierliche Requiem abgehalten. Zu bemerken ist noch, dass das ganze Officium sub ritu dupl., mit Invitatorium, 3 Nokturnen (9. Respons. „Libera me Domine de morte“) und vollständigen Antiphonen vor und nach den Psalmen gesungen oder gebetet wird; die Psalmen „Lauda anima“ und „De profundis“ in Vesp. und Laud. fallen weg. — Der Choralgesang ist durchweg der reinste Ausdruck der kirchlichen Stimmung.

Alma Redemptoris, s. Antiphon.

Alt, s. Stimme.

Alteratio (lat.), Veränderung der Noten durch ein Versetzungszeichen; die älteren Theoretiker benannten damit die Verdoppelung des ursprünglichen Wertes einer Note.

Alterierte Accorde, s. Accord.

Alternatim, wechselweise, wie z. B. der Psalmengesang, von zwei Chören ausgeführt.

Ambitus. Umfang. Mit diesem Worte bezeichneten die Alten die Grenze, innerhalb welcher sich in einer Tonart die Melodie bewegen durfte. In den ältesten Zeiten war der Ambitus sehr gering, eine Quint oder Sext, wie wir es an den dem heiligen Ambrosius zugeschriebenen Hymnenmelodien ersehen; aber auch später durfte die Oktav des Grundtones bei den authentischen und die Oktav der Unterquint bei den plagalischen Tonarten nicht überschritten werden. Doch gestattete man nachderhand bei einigen Tonarten die Überschreitung dieses Masses um einen oder zwei Töne, bis das neuere Musiksystem auch diese Schranke brach und nur mehr den natürlichen Umfang der Singstimme oder des Instrumentes kennt, d. h. die Tonweite nach Höhe und Tiefe, welche eine Singstimme oder ein Instrument erreichen kann. — Bei den älteren Fugisten bezeichnete der Ambitus den Umfang der Tonarten, in welche eine regelrechte Fuge ausweichen durfte. Man hatte davon drei Arten: clausula primaria war die Modulation von der Grundtonart nach der Tonart der Oberquint, z. B. von C nach G; clausula secundaria — die Modulation von der Grundtonart nach der Paralleltonart, z. B. von C-dur nach A-moll oder von A-moll nach C-dur; clausula tertiaria — die Modulation in die Terz bei einer Durtonart, oder in die Sext bei einer Molltonart, z. B. von C-dur nach E-dur, oder von A-moll nach F-dur.

Ambo (vom griech. αναβαινω, hinaufsteigen) war ein erhöhtes Pult oder eine kleine Empore, deren in den alten Kirchen am Abschlusse des Presbyteriums gegen das Mittelschiff zwei angebracht waren, und von welchen aus die Epistel und das Evangelium gesungen wurden. Auf diese Ambonen führten zu beiden Seiten Stufen (gradus); unter ihnen war ein Raum für die Sänger und Kleriker reserviert, welche bei höheren Festlichkeiten die bestimmten Gesänge, besonders die zwischen der

Epistel und dem Evangelium (Responsorium graduale, Gesang an oder auf den Stufen) singen sollten. In Deutschland hiess im späteren Mittelalter der Ambo „Lettner". Die Renaissancezeit baute solche Ambonen nicht mehr; aus ihnen erwuchs die „Kanzel".

Ambrosianischer Gesang. Darunter versteht man die Gesangsweise oder vielmehr die Gesänge, welche der heilige Ambrosius, Bischof von Mailand (gest. 397) in der von ihm geordneten Liturgie gebrauchte. Es kann darüber nichts Bestimmtes gesagt werden, weil alle Dokumente fehlen. Die in neuerer Zeit ans Licht gebrachten Manuskripte mit ambrosianischen Gesängen, welche, da die Neumen auf Linien stehen, dem elften oder zwölften Jahrhunderte angehören, scheinen keineswegs die ursprünglichen, sondern später ausgebildete Melodieen zu sein. Auf diese passt die Charakteristik eher, welche einige mittelalterliche Theoretiker vom ambrosianischen Gesange geben. Nach der Tradition soll Ambrosius den Antiphonal- oder Wechselgesang beim Gottesdienste in der abendländischen Kirche eingeführt, die vier authentischen Tonarten für den kirchlichen Gebrauch festgestellt und Hymnen zuerst im heiligen Offizium verwendet haben. Ihm schreibt man auch den Gesang des Te Deum laudamus, „ambrosianischer Lobgesang" gemeiniglich geheissen, sowie die Melodieen der Präfation und des Pater noster zu.

Amen, ein hebräisches Wort, das beim jüdischen Gottesdienste schon in häufiger Anwendung war, wurde von da in die Kirche aufgenommen. Es hat im Ritus eine doppelte Bedeutung, die einer Bestätigung und die eines Wunsches, „wahrhaftig, so ist es, so glaube ich" und „es geschehe". Ganz bezeichnend und treffend ist die Weise, in welcher das Amen im Choral gesungen wird. Sei es, dass dem „Amen" nach den Orationen, wie z. B. bei der Kollekte, nur ein und derselbe Ton, sei es, dass ihm, wie nach der Sekrete und vor dem Pater noster u. dgl. das Fortschreiten um einen ganzen Ton zugewiesen wird, so drückt es immer von seiten des Chores den festen, vertrauensstarken Wunsch der Erhörung dessen, um was der Priester gebetet hat, aus; sowie es mit einer melodischen Kadenz am Schlusse der Hymnen, des Symbolums und dergleichen versehen, durch die enge Zusammenfassung der Tonart auch das zusammenfassen will, was im Hymnus u. s. w. selbst an Lob, Preis, Dank gegen Gott ausgesprochen worden ist.

Amt. Mit diesem Ausdrucke bezeichnet man im Deutschen auch eine mit Gesang (von seiten des Priesters und Chores) und Musik gefeierte Messe; „missa cum cantu, missa cantata"; „Hochamt" = missa solemnis, auch „Hochmesse", feierliches Amt; „Choralamt", wenn dabei bloss der einfache Gregorianische Choral mit oder ohne Orgelbegleitung zur Anwendung kommt.

Anakrusis (griech.) soviel wie Auftakt.

Andante, s. Tempo.

Animato, belebt, erregt — als Vortragsbezeichnung.

Ansatz 1) beim Spiel der Blasinstrumente, s. Embouchure; 2) beim Gesang die Art und Weise, wie der eine Phrase beginnende Ton hervorgebracht wird, wobei man unterscheidet: a) den Ansatz mit Glottisschluss, bei dem die Öffnung der

Glottis (Stimmritze) einen eigentümlichen Gutturallaut (Knack) dem Tone vorausschickt, wie es auch beim Staccatosingen einer Tonfigur der Fall ist; b) den hauchartigen Ansatz, bei dem die Glottis leicht geöffnet ist, und dem Tone ein schwacher Hauch vorangeht. Man nennt auch wohl die Stellung der gesamten bei der Tonbildung beteiligten Teile des Stimmorgans Ansatz.

Ansprache, ein musikalischer Kunstausdruck, welcher überhaupt vom Erklingen eines Tones gebraucht wird, vorzüglich aber bei der Orgel vorkommt. Man sagt, eine Pfeife spreche präcis und gut oder schlecht an, je nachdem beim Niederdrücken einer Taste der Ton alsogleich in seiner vollen Klarheit zum Vorschein kommt oder nicht; letzteres hat seinen Grund entweder im schlechten Anschlage oder gewöhnlich in unrichtiger Konstruktion der Pfeifen, mangelhaftem Mechanismus u. s. w.

Anthem, eine in der englischen Kirche gebräuchliche Kunstform, ähnlich der Kirchenkantate; sie besteht teils aus breitangelegten polyphonen Chören nach Art der Motette, teils aus Solosätzen mit Instrumentalbegleitung. Händel lieferte davon Meisterwerke.

Antiphon (griech. ἀντιφωνή, Gegen- oder Wechselgesang). Man bezeichnet jetzt mit diesem Namen gewisse, den heiligen Schriften entnommene Sprüche, welche vor und nach den Psalmen bald teilweise, bald ganz gesprochen oder gesungen werden, je nachdem das Officium mit minderer oder höherer Feier (sub ritu simplici, semiduplici oder duplici) persolviert wird. Der Ursprung dieses Namens reicht ins höchste Altertum hinauf. „Cantus antiphonus“ war der abwechselnde Psalmgesang, wobei ein Chor den ersten Vers, der andere Chor den zweiten Vers sang u. s. f. Diese Art des Gesanges war auch den Juden nicht unbekannt, und es erleidet kaum einen Zweifel, dass die Christen sie aus dem Judentume herübernahmen. Sokrates übrigens nennt den heiligen Ignatius von Antiochia für den Urheber der Antiphonie in der griechischen Kirche, Ambrosius soll sie in die lateinische Kirche verpflanzt haben, welches Verdienst aber Theodoret dem Diodorus und Flavian zuschreibt. Es wurden jedoch nicht Psalmen allein gesungen, sondern man hob einige Verse aus einem treffenden Psalme oder andere passende Stellen aus der heiligen Schrift heraus und sang sie zwischen die einzelnen Psalmenverse, welcher Weise schon Synoden im vierten Jahrhunderte Erwähnung thun; diese Sätze hiessen Antiphonen und hatten gegenüber dem Psalmengesange ihre eigene Modulation; beide stimmten aber im Ton (Tonart) überein. Die Repetition der Antiphon nach jedem oder nach zwei oder drei Psalmversen hatte besonders an hohen Festtagen und viele Jahrhunderte hindurch namentlich beim „Magnificat“ und „Benedictus“ statt, sowie für diese Ausdehnung und Verlängerung der Psalmen auch die Länge der darunter stattfindenden Ceremonien Veranlassung gab. Beispiele hiervon finden wir im Gesange des Invitatoriums, bei der Kerzenweihe am Feste Mariä Lichtmess und bei den Ceremonien der Kirchweihe in mehreren Psalmen. In der Ambrosianischen Liturgie war in dieser Beziehung alles geregelt worden; wie es in der römischen Liturgie damit bestellt war, darüber mangeln die Dokumente; erst die

Regel des heiligen Benedikt bringt uns feste Bestimmungen hierüber und nach ihm das Antiphonarium des heiligen Gregor. So scheidet der grosse Ordensstifter den Gesang des Officiums in „cantum cum antiphona“ und „cantum sine antiphona“ oder „in directum (directanee)“, demgemäss bei den Psalmen eine regulierende Antiphon angewendet oder ein Psalm ohne eine solche entweder bloss recitiert oder recitierend mit geringer Modulation in der Mitte und am Ende eines jeden Psalmes (ein Regulative für Benediktiner aus dem siebzehnten Jahrhundert schreibt die Modulation fa fa mi re fa für mediatio und finis in cantu directaneo vor) gesungen wurde. (Vergl. Gerb. I. 104. b.: „Syllabae continuatim sub una voce junguntur, quasi linea in directum deducta.“ Ein mailändisches Manuskript aus dem elften Jahrhunderte schreibt den cantus directaneus so vor, dass ein Psalm von beiden Chören zugleich [nicht alternierend] und stehend gebetet werde.)

Häufig ward das *Alleluja* als Antiphon gebraucht, das nach dem ersten Vers einmal, nach dem zweiten zweimal, nach dem dritten dreimal, nach dem vierten wieder einmal u. s. f. gesungen wurde, wenn nicht eine Abkürzung des Psalmes stattfand; dies nannte man auch „triumphare“, als Ausdruck erhöhter Freude und gesteigerten Jubels (dreimal singen).

Die Antiphonen fanden ihre Stelle nicht bloss im Officium, d. h. in den kirchlichen Tagzeiten, sondern auch bei der Feier des heiligen Messopfers bediente man sich derselben. Papst Cölestin soll zuerst die Psalmen zum Beginne des heiligen Opfers haben singen lassen; man sang auch überhaupt an Festtagen, wenn sich die Celebration der heiligen Messe unmittelbar an die Persolvierung der Terz anschloss, einen Psalm mit einer Antiphon, unterdessen der Celebrant sich zum Opfer bereitete und zum Altare schritt, — das ist der ursprüngliche Introitus, der später auf die Antiphon mit ihrer Wiederholung und einen einzigen Psalmvers mit „Gloria Patri“ eingeschränkt wurde. In gleicher Weise sang der Chor eine Antiphon mit einem Psalme, zwischen dessen Verse die Antiphon mehr oder minder oft, je nach Bedürfnis wiederholt wurde, während die Gläubigen die Opfergaben darbrachten oder zum Tische des Herrn gingen — Offertorium und Communio; nachdem beides aufhörte, blieb nur mehr ein Vers des Psalmes in Gebrauch, welcher in dem Missale als „Offertorium“ und „Communio“ bezeichnet ist.

In der jetzigen römischen Liturgie hat jeder Psalm seine Antiphon; eine Ausnahme findet sich in den kleinen Tagzeiten und während der österlichen Zeit bei den Nokturnen, wo drei Psalmen unter Einer Antiphon zu stehen kommen. Diese Antiphon wird an der Spitze der Psalmen — ausgenommen in festis semidupl., simplic. et in feriali officio, sowie bei den kleinen Horen, in offic. defunct., wenn es nicht sub ritu dupl. gebetet oder gesungen wird und bei anderen liturgischen Verrichtungen, z. B. bei Begräbnissen, Weihungen, wo nur die Anfangsworte der Antiphon vor dem Psalme gebraucht werden, — ganz gebetet oder gesungen, ebenso stets am Schlusse nach dem „Gloria Patri . . . Sicut erat“; jedoch nach den Psalmen oft auch „abgespielt“, d. h. nicht gesungen, sondern nur von Einigen

vernehmbar gesprochen, während die Orgel ein kurzes Postludium macht.

Was die Bedeutung der Antiphonen anbelangt, so sprechen sie gleichsam den Grundton aus, der sich durch den folgenden Psalm hindurchzieht, geben den Gesichtspunkt an, von welchem aus die Kirche die Psalmen nach ihrer typischen und messianischen Beziehung auffasst, — wie sie auch die Intonatio des folgenden Psalmes regeln, indem der darauf folgende Psalm stets im Tone der Antiphon zu singen ist. Zur leichteren und schnelleren Kenntnis des Tones oder der Tonart ist in vielen Choralbüchern die Schlussformel des Psalmtones über dem Evovae (saeculorum. Amen) nebst Angabe der Tonart durch eine Ziffer, der Antiphon beigesetzt.

Ausser diesen Antiphonen (in der Messe, im Officium und bei anderen liturgischen Verrichtungen), die mit Psalmen verbunden sind, wird noch einigen anderen für sich bestehenden Gesängen der Name „Antiphon" beigelegt, welchen dieser Name nach seiner gewöhnlichen Bedeutung nicht zukommt. Hierher gehören die Antiphonen: „*Haec est praeclarum*", welche in einigen Kirchen nach dem sonntäglichen Gottesdienste gesungen wird; „*Stella coeli*"; „*Media vita in morte sumus*", „*Sub tuum praesidium*" nach der lauretanischen Litanei, u. a. Insbesondere sind noch zu nennen die vier Marianischen Antiphonen, eigentlich Hymnen und Anrufungen der seligsten Jungfrau Maria, die täglich den kirchlichen Tagzeiten angehängt werden. Es sind folgende: 1) *Alma Redemptoris*, von Hermanus Contractus (cf. Schubiger, „die Sängerschule von St. Gallen", pag. 85), vom ersten Adventsonntage an bis 2. Februar zu singen; 2) *Ave Regina*, vom 2. Februar bis Gründonnerstag; der Verfasser ist unbekannt; 3) *Regina coeli*, für die Osterzeit; Verfasser unbekannt; 4) *Salve Regina*, von Hermannus Contractus, vom Sonntage Trinitatis bis zum Advent. Der Zusatz: „O clemens, o pia, o dulcis Virgo Maria!" ist vom heiligen Bernhard von Clairvaux. Diese vier Antiphonen sind sowohl dem Wortinhalte als der Melodie nach der Erguss der zärtlichsten Frömmigkeit, des kindlichsten Vertrauens auf die Fürbitte Mariens, der Ausdruck der höchsten Erhabenheit zugleich, zu der ein christliches Gemüt sich emporschwingen kann, — wahre Perlen der alten katholischen Kirchenmusik, welchen von allen, die sie kennen, mit Begeisterung und tiefster Ergriffenheit des Herzens gesungen und mit heiliger Begierde und grösster Erbauung vernommen werden. Das Salve Regina wird in Einsiedeln nach einer reicheren Melodie gesungen, die als „das Einsiedler Salve Regina" sich eines besonderen Ruhmes erfreut.

Diese Marianischen Antiphonen wurden von Klöstern schon frühzeitig beim Chordienste zur besonderen Verehrung der heiligen Gottesmutter aufgenommen, so z. B. das Salve Regina von den Dominikanern um die Mitte des dreizehnten Jahrhunderts, und sie fanden bald auch Eingang in die gesamte römische Kirche.

Noch ein paar Worte von den grossen Antiphonen O (Antiphonae majores), welche in den letzten Tagen des Advents zum Magnifikat gesungen werden. Sie haben ihren Namen davon, dass sie sämtlich mit den Ausruf O anfangen; ihr Inhalt

weist auf den verschiedenen Charakter des Welterlösers und die Bedürfnisse des Menschengeschlechtes hin, und sie sind der Ausdruck einer nach Erlösung seufzenden Seele. Bezeichnend ist die im zweiten Tone gesetzte, dem Inhalt ganz entsprechende Melodie. Dieser Antiphonen sind sieben nach dem römischen Antiphonar und Brevier; einige Kirchen haben neun, wie z. B. die von Paris, welche sie folglich schon am 15. Dezember beginnen, d. h. beim Magnifikat in der I. Vesper dieser feria. Sie haben auch das Eigentümliche, dass sie stets dupliziert, d. h. niemals verkürzt, sondern vor und nach dem Magnifikat ganz gesungen werden.

Antiphonarium wird dasjenige Buch genannt, worin die Antiphonen und Responsorien für das Officium im Chor enthalten sind. Es kommt auch der Name Antiphonale vor. — Das Antiphonarium des heiligen Gregor, s. Gregor d. Gr.

Anticipation, s Vorausnahme.

Apotome, s. Semitonium.

Applikatur, Fingersatz, nennt man die Weise, die Finger beim Spiele musikalischer Instrumente anzuwenden, seien es nun Tast- oder Blas- oder Streichinstrumente oder Harfen. Es liegt an einem richtigen und geregelten Fingersatze sehr viel, indem bei sehr vielen Instrumenten nicht bloss die Reinheit der Intonation, die Deutlichkeit und Sicherheit der Tongebung abhängt, sondern durch sie allein manche Tonfolgen, Figuren und Passagen am bequemsten ausgeführt werden können. Der Fingersatz wird, wo er angezeigt ist, mittelst arabischer Ziffer ober- oder unterhalb der betreffenden Noten ausgedrückt. Beim Violinspiel redet man auch von halber und ganzer Applikatur, was mit zweiter oder dritter Position oder Lage gleichbedeutend ist; bei jener rückt die Hand so weit hinauf, dass der erste Finger auf der Stelle aufgesetzt wird, wo in natürlicher Lage oder erster Position der zweite Finger seine Stelle hatte; bei jener ist die Fingerlage noch um eine Stufe höher gerückt.

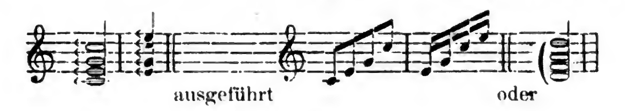
Arco, coll'arco, mit dem Bogen, bei Streichinstrumenten im Gegensatze zu pizzicato, wobei die Saiten mit dem Finger gezupft werden.

Aretinische Silben, s. Solmisation und Guido v. Arezzo.

Arie, ital. *aria,* franz. *air,* ist jene musikalische Kunstform, welche irgend ein lyrisches Moment zur höchsten Entfaltung und durch Verwebung eines Hauptgedankens nach den Graden kunstgemässer Steigerung zu allseitiger Entwickelung bringt. Erfordert die Ausführung derselben die höchste Kraft und Kunstfertigkeit, so wird sie zur Bravourarie; eine kleine, wenig ausgeführte, meistens nur aus Einem Satze bestehende Arie heisst Ariette oder Cavatine; das Arioso aber ist eine kurze Gesangsform, welche zwischen das Recitativ eingeschoben wird, oder in welche dieses am Schlusse übergeht. Den Ursprung der Arie muss man in den monodischen Gesängen suchen, welche im Hause des Grafen Bardi zu Florenz durch Galilei zuerst ins Leben gerufen wurden. Zu eigentlichen selbständigen Melodien wurden sie durch Viadana (s. d.) ausgebildet. Um Mitte des siebzehnten Jahrhunderts zeigen diese schon eine angenehme, ausdrucksvolle Cantilene, und es kommen hin und wieder Kolo-

raturen zum Vorschein. Ihre Anwendung fanden sie hauptsächlich in Opern, Oratorien, Kantaten. Erst Aless. Scarlatti erhob die Arie durch Scheidung vom Recitativ, durch Regelung des rhetorischen Teiles, durch bessere Gestaltung und Verlängerung derselben zur selbständigen Kunstform. Ihre nunmehrige Form von zwei Teilen und dem Da Capo behielt sie bis Gluck und Mozart ohne sonderliche Modifikation; von da ab wurde mehr der Textinhalt als Norm genommen, die konventionelle Form durchbrochen und die freie Arie geschaffen. Die Arie ist entweder ein für sich bestehendes Musikstück, oder ein Glied eines grösseren, zusammengesetzten Tonwerkes, z. B. einer Oper, eines Oratoriums. In der Kirche findet die Arie keine Verwendung.

Arpeggio, von *arpa*, Harfe, abgeleitet, bedeutet das Vortragen von Accorden nach Harfenweise, das Brechen derselben, wobei nämlich die Töne nicht zusammen, sondern nacheinander angegeben werden. Diese Spielweise kann nur auf Klavier- und Geigeninstrumenten geschehen und wird durch das Zeichen ⸾ oder (, welches dem Accorde vorgesetzt wird, angedeutet, z. B.



In manchen Kirchenmusiken kommen sogenannte arpeggirte Bässe, Harfenbässe, auch Albertische Bässe (von dem römischen Musiker und Sänger Alberti, † 1740, der sie zuerst in Anwendung brachte, so geheissen), genannt, vor, welche nichts anderes sind, als Begleitungen, wo der Grundbassnote einige oder alle Töne eines Accordes in verschiedenen Figuren nachschlagen, z. B.



Arrangieren, davon abgeleitet *Arrangement*, ist in der musikalischen Kunstsprache das Umsetzen oder Einrichten eines Tonstückes für weniger oder mehrere Instrumente oder Stimmen. Es ist eigentlich eine Versündigung am Tonwerk selbst, indem dieses durchs Arrangement seine Idee und seinen Charakter einbüsst. Es könnte nur entschuldiget werden, wenn z. B. kleinere Chöre sich in die Notwendigkeit versetzt sähen, reichbesetzte Tonstücke aufzuführen, was, ohne die Anzahl der Stimmen zu reduzieren, nicht geschehen könnte, und dann mag es auch angehen, um sich Musikwerke zugänglicher zu machen und sie in ihrem Ideeninhalte zu prüfen und kennen zu lernen, was man jetzt besonders durch Arrangement fürs Klavier — Klavierauszüge — zu bewerkstelligen sucht. Immerhin gehört dazu ein gewiegter, gründlicher Musiker, der das Original

möglichst unverstümmelt lässt und mit Gewissenhaftigkeit, Üb legung, Umsicht, Ernst und Fleiss verfährt.

Arsis — *Hebung,* daher Aufschlag, leichter Taktteil.

Artikulation in der Sprache ist die Unterscheidung u genaue Hervorbringung der Laute, in der Musik die Gliederu der einzelnen Töne, die Verbindung des musikalischen Klang mit einer genauen Deklamation des Textes.

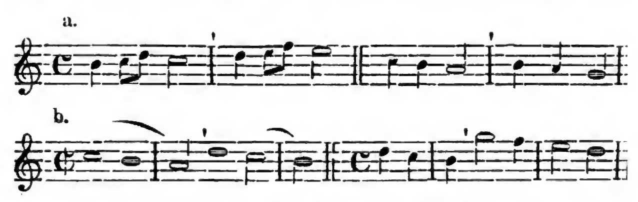
Assai, s. Tempo.

Atem, atmen, ist für den Sänger von grosser Wichtigke Es hat Einfluss auf die Tonbildung und die Schönheit des V trages, und wie kunstgemässes, regelrechtes Atemholen au die Anstrengung des Singens vermindert, so kann durch Nac lässigkeit hierin dem Stimmorgane selbst grosser Schaden zug fügt werden. Der Sänger hat also durch sorgfältige Übung dahin zu bringen, vor allem auf naturgemässe Weise tief, u hörbar und schnell Atem schöpfen zu können; nach g schehener Einatmung lasse er den Atem ganz ruhig abfliesse denn die Kunst des Gesanges ist lediglich durch einen ruhig Atemabfluss, durch eine berechnete Atemverteilung beding Alles Unnatürliche beim Atemholen — z. B. Einziehen d Bauches, Heben der Schultern und dergleichen — muss entfer bleiben. Dann bemühe er sich um einen langen Atem, nic etwa den Atem lang an sich zu halten, sondern ihn lang au zuspinnen, längere Stellen nach einem einzigen Atemzuge sing zu können; er lerne mit demselben ökonomisch umzuge er verbrauche ihn nicht schnell; auf der anderen Seite aber da man nie so lang in einem Atem fortsingen, bis es eben nin mer geht, dadurch wird die Kraft schnell erschöpft, abgeseh von anderen Nachteilen für die Stimme und die Organe. Ma warte eine passende Gelegenheit, Pausen, Fermaten, Interpunk tionen ab, um Atem zu schöpfen. Freilich sollten dies die To setzer auch in ihren Werken berücksichtigen. Regeln für Atmen I. nach musikalischen Gesetzen:

1) Atme bei jeder Pause, wenn auch ein Weitersinge möglich wäre;

2) atme auf einem leichten, nie auf einem schweren Taktteile

3) nicht bei einem Taktstriche, also nicht beim Schluss eine Taktes, wenn nicht die Figur eine Ausnahme gestattet, z. B. (a)



4) atme vor jeder langgehaltenen Note (b); sowie vo jeder Fermate oder Kadenz, während welcher man nie atmen darf;

5) suche jeden zusammenhängenden musikalischen Gedanken in einem Atem vorzutragen.

II. Nach sprachlichen Gesetzen:

1) Trenne den Zusammenhang der Worte so wenig als möglich, und fasse wenigstens in einem Atem so viele Worte zusammen, als mitsammen einen Sinn bilden;

2) nach einer Interpunktion, die mehr trennt als ein Komma, hole Atem; wenn auf eine lange Phrase ein Komma folgt und Atem notwendig wird, soll es schnell geschehen;

3) die Adjektiva dürfen nicht von den Substantiven, überhaupt die zusammengehörigen Worte nicht getrennt werden; ebenso zerreisse man auch kein Wort, es sei denn, dass darüber eine melodische Phrase zu singen ist, welche in einem Atem nicht gesungen werden kann.

Den Zeitmoment, welcher zum Atemholen notwendig ist, darf man nicht dem Tone, vor welchem dies geschieht, sondern demjenigen, nach welchem es geschieht, entziehen.

Attacca = alsogleich (fortspielen), steht gewöhnlich am Schlusse einer Abteilung eines grösseren Tonstückes und bedeutet, dass die folgende Abteilung unmittelbar folgen solle.

Auferstehungsfeier, s. Karwoche.

Auflösung 1) der Dissonanzen ist die stufenweise Fortführung eines dissonierenden Tones in einem Accorde zu einem konsonierenden Tone. Durch die Dissonanz wird das beruhigende reine Dreiklangsverhältnis unterbrochen oder gestört; jedoch bringen die Dissonanzen ein anregendes Element der Bewegung in die Harmonie und bedingen einen Fortschritt, wodurch die Ruhe und Befriedigung wieder hergestellt wird, die Auflösung. Dieser Fortschritt zur Konsonanz kann abwärts oder aufwärts stattfinden, je nach der Beschaffenheit des dissonierenden Tones oder Intervalles. Die Septime, die Non, die vorgehaltene Quart u. s. w. lösen sich abwärts auf, wogegen die übermässigen Intervalle, z. B. die Quint im übermässigen Dreiklang aufwärts fortschreiten. 2) Auflösung eines Kanon, s. Resolutio.

Auflösungszeichen, s. Versetzungszeichen.

Auftakt heisst der Anfang eines Tonstückes oder einer Phrase, der nicht mit dem ersten schweren Taktteil beginnt, sondern mit einem späteren, leichten, meistens dem letzten Taktteile. So viel nun durch den Auftakt von der vollen Taktgeltung zu Anfang vorweggenommen, so viel muss dem letzten Takte des Tonstückes fehlen, so dass der erste und letzte Takt, d. h. die Bruchstücke am Anfange und Ende zusammengenommen, einen vollen Takt geben.

Augmentation, s. Kanon.

Ausdruck, s. Vortrag.

Aushalt, s. Fermate.

Aussprache, s. Vortrag.

Ausweichen, s. Modulation.

Authentisch, s. Kirchentonarten.

Autor, Autore, der Urheber, der Verfasser, der Komponist.

Ave Maria, der sogenannte englische Gruss, welcher dem Pater noster („Vater unser“) angefügt wird; in der Messliturgie kommt es an vielen Marienfesten als Offertorium zur Anwendung.

Ave Regina, s. Marianische Antiphonen.

B.

B, das um einen Halbton erniedrigte H. Ursprünglich war B der zweite Ton der Skala, welche mit A begann und um einen ganzen Ton nach B (unserem H) fortschritt (s. griechische Musik). In der zweiten Oktave der mittelalterlichen Skala A—a—$\overset{a}{a}$ musste das b öfters zur Vermeidung des Tritonus zu F vertieft werden, so dass sich auf der Stufe b zwei Töne ergaben, das b als b durum oder b quadratum (b mi) ♮ = h, und das b molle oder rotundum (b fa) = ♭b. Gegen Ende des elften Jahrhunderts ward auch das b molle für die untere Oktav (♭B) von einigen Theoretikern zugelassen. Jetzt gilt b, als ♭ gestaltet, als Erniedrigungszeichen für alle diatonischen Töne; auch doppelt (♭♭) kommt es vor, z. B. eses, asas. B als Abkürzung bedeutet auch Basso: c. B. = col Basso, mit dem Bass gehend, CB = Contrabass; B. C. = Basso continuo.

Balg ist jenes Werkzeug bei Orgelinstrumenten, wodurch der für dieselben notwendige, künstliche Wind erzeugt wird. Man hat verschiedene Arten derselben: Spannbälge, wenn die Falten zwischen den Balgplatten einfach (Froschmäuler), Faltenbälge, wenn die Falten mehrfach sind. In neuerer Zeit wendet man auch das Cylindergebläse an, so genannt von dem winddichten Cylinder, einem viereckigen Kasten, in welchem ein mit Leder gepolsterter Stempel die Luft einzieht und auspresst. Die Zahl und Grösse der Bälge muss zu der Grösse und dem Stimmenreichtum der Orgel in genauem Verhältnisse stehen. Um die Dichtigkeit und die Menge des Windes zu regulieren, bedienen sich die Orgelbauer der sogenannten Windwage.

Bart, s. Pfeife.

Baryton (ital. *Baritono*, franz. *Basse-taille*), eine männliche Stimmgattung, welche zwischen Tenor und Bass liegt und einen Umfang von G—g' hat.

Bass (ital. *Basso*, franz. *Basse*), die tiefste menschliche Stimmgattung; dann die tiefste oder unterste Stimme in mehrstimmigen Tonsätzen, als solche hat er als Stütze und Grundlage der Harmonien eine vorzügliche Bedeutung. (Einige leiten das Wort „Bass“ unrichtig von dem griechischen Worte Basis, Grundlage, her, weil in einigen Kompositionen des sechzehnten Jahrhunderts diese Stimme also betitelt ist; der Ausdruck: bassus, bassa vox [tiefe Stimme] findet sich schon in Traktaten des dreizehnten, vierzehnten und fünfzehnten Jahrhunderts; er ist vom griechischen *βαθύς*, tief, hergeleitet.) Der Bass verträgt es, von den übrigen Stimmen weiter abzustehen, einen Gegensatz zu den anderen Stimmen zu bilden und sich durch eigenartigen Gang (gemessene oder auch grosse Schritte auf die wichtigsten Stufen) kenntlich zu machen. Er ist eine in harmonischer wie melodischer Hinsicht wichtige Stimme; gute Komponisten behandeln ihn daher mit grosser Sorgfalt. Sein Gang ist überhaupt

schon den akustischen Gesetzen gemäss langsamer, dadurch gewichtiger, mehr ruhig, kraftvoll und würdig. In der polyphonen Schreibart kann er jedoch seinen Charakter in etwas verleugnen und an der Lebendigkeit der übrigen Stimmen teilnehmen. Bei grösserer Bewegtheit des Basses ist aber wohl zu beachten, dass der Deutlichkeit und Wirksamkeit durch zu schnelle Figuren kein Eintrag geschehe. Eine gute und wohleingreifende Führung des Basses ist immer eines der sichersten Kennzeichen von tüchtiger Bildung im Satze (s. Stimme).

Bassklausel, s. Kadenz.

Bassinstrumente — diejenigen Tonwerkzeuge, welchen die Ausführung der Bassstimme in den Instrumentalwerken übertragen ist: Kontrabass, Violoncell, Fagott, Bassposaune, Bombardon u. dgl.

Bassist heisst derjenige, welcher die Bassstimme singt oder spielt.

Basso continuo, fortlaufender Bass wurde die, besonders auch von Viadana um 1600 in Übung gebrachte und ein- oder mehrstimmigen Tonsätzen beigegebene bezifferte Bassstimme genannt, welche gewöhnlich durch die Orgel oder das Klavier ausgeführt, die eine (oder mehrere Singstimmen begleitete und denselben eine fortlaufende richtige Unterlage bot.

Bassschlüssel, s. Schlüssel.

Batutta, der Taktschlag, die Taktbewegung; à batutta, nach dem Taktschlag.

Bebisation, s. Solfeggio.

Begleitstimme, s. Accompagnement.

Begräbnis, s. Exequiae.

Benediktinerorden. Wenn von Verdiensten um Kirchenmusik die Rede ist, so kann es wohl nicht geschehen, ohne auch des Ordens, welcher dem heiligen Benedikt von Nursia 526 seinen Ursprung verdankt und in der Folge welthistorische Bedeutung erlangt hat, zu gedenken. Der Benediktinerorden, das ganze Mittelalter hindurch vorzugsweise ein Salz der Erde sowohl durch das heilige Stillleben seiner Mönche in Beschaulichkeit einerseits, andererseits durch seine Missionsthätigkeit nach aussen, verband damit auch die Pflege der Wissenschaften und Künste. Die Klöster waren die Asyle für die von der Roheit und Barbarei dem Untergange geweihten Schätze der Bildung, Kunst und Wissenschaft, und in ihnen wuchsen Künstler und Gelehrte heran, welche das Ferment der Kultur wieder den Völkern vermittelten. Ebenso müssen wir die vorzüglichsten Musiker und die eigentliche Musikbildung, nachdem die alten Kulturstaaten zertrümmert lagen, in den Klöstern suchen, — mit wenigen Ausnahmen jahrhundertelang.

Die Institution des Benediktinerordens legte den Mönchen die Pflege dieser heiligen Kunst nahe oder machte sie vielmehr notwendig. Der heilige Benedikt schrieb in seiner Regel vor, dass seine Mönche bei Tag und bei Nacht Gott das Opfer des Lobes und Preises zu bestimmten Stunden darbrächten und dieser heilige Dienst Gottes mit aller Würde gefeiert werde. Im 9., 11., 12., 13., 15., 17., 18., 38. und 47. Kapitel macht er den Gesang namhaft; er redet von „psalmis modulatis“, von Hymnen,

wozu überall Gesang notwendig ist; er spricht ferner von Psalmen „cum antiphona“ und von solchen „sine antiphona seu in directum“, d. h. solchen, bei welchen eine Antiphon die Gesangsweise angibt, und solchen, welche bloss zu recitieren waren. Ebenso hält er auch das legere und cantare auseinander und benennt einen „cantor“. Die Gesangsweise selbst wird wohl von der römischen im grossen und ganzen nicht verschieden gewesen sein, da er in Bezug auf das Offizium selbst sich im allgemeinen an das römische Chorgebet anschloss. Constant. Cajetanus berichtet, dass der heilige Benedikt selbst den Papst Hormisdas mit Nachdruck angegangen habe, die beantragten Singschulen am Lateran und Vatikan zu eröffnen, und dass an der römischen Kirche Mönche als Lehrer des Gesanges wirkten.

Dem heiligen Benedikt lag aber nicht bloss daran, dass überhaupt gesungen wurde, sondern dass dies auch in guter und andächtiger Weise geschehe. „So sollen wir,“ sagt er, „beim Psalmengebete stehen, dass das Herz mit dem Munde übereinstimmt. Nicht jeder soll (bei den kunstreicheren Gesängen) singen, sondern wer es gut versteht und die Zuhörer erbauen kann; es soll gesungen werden mit Demut, würdevoll und in Ehrfurcht.“

Unzweifelhaft steht fest, dass in der zweiten Hälfte des sechsten Jahrhunderts der Gesang in den Klöstern des heiligen Benedikt fleissig betrieben wurde. Denn aus ihnen ging der grosse Reformator oder vielmehr der eigentliche Begründer des kirchlichen Gesanges, der heilige Papst Gregor der Grosse 591—604 hervor; er war Zögling, Mönch und Abt des von ihm selbst gestifteten Klosters S. Andreas in Rom gewesen. Nach seinem Tode bekleidete der Abt Johannes vom Kloster S. Martin die Stelle eines Archikantors an der Basilika des heiligen Petrus. Während um diese Zeit und noch später der Kirchengesang sich nur auf die bischöflichen Kirchen beschränkte, ertönte er bei Tag und bei Nacht in den Klöstern und erhielt in diesen durch das fortwährende Chorgebet eine solide Traditionsbasis. Mit ihrer Missionsthätigkeit fiel dann den Mönchen des heiligen Benedikt auch die Aufgabe zu, den römischen, von der Kirche approbierten Gesang in die Welt auszubreiten; Schulen für die Musik, d. h. den Kirchengesang, erstanden zugleich überall, wohin sie den katholischen Glauben verpflanzten und wo sie Niederlassungen gründeten. Veranlassung dazu gab nicht bloss das kirchliche Bedürfnis, sondern auch die Anwesenheit vieler Jünglinge, welche sich unter Leitung der Mönche den Studien widmeten und zu den kirchlichen Feierlichkeiten auch in Bezug auf den Gesang beigezogen wurden.

Zuerst erglänzte ihre Thätigkeit in England, wohin Gregor selbst noch den Mönch Augustinus mit mehreren Begleitern gesendet hatte. Durch diesen ward der römische Gesang dort eingeführt und kurze Zeit darauf fester begründet durch den obengenannten Johannes, den der englische Bischof Benedikt, „Biscopus“ beigenannt, auf seiner Rückreise von Rom mitnahm. In den britannischen Klöstern ragten später als bedeutende Musiker hervor: Heddius in York, Osbert, Mönch in Glasgow, Thiuredus, Mönch in Dover; der heilige Cutberth, Schüler Beda's, Simon, welcher zugleich unter den Historikern

einen ehrenvollen Platz einnimmt; Wolstan, an der Kloster- und Kathedralkirche zum heiligen Winton; Wilhelm Somerset in Malmesbury u. v. a. Auch Alcuin hatte seine Bildung in der Klosterschule zu York, wo er nachderhand Vorsteher gewesen, erhalten. Dass aber nicht bloss der Gesang, sondern auch die Instrumentalmusik betrieben wurde, beweist ein Konzil von Glasgow 747, welches die Entfernung des Spieles aller Saiteninstrumente aus den Klöstern dekretierte.

In Gallien, wo eine totale Reformation des Kirchengesanges durch Pipin angestrebt und von Karl dem Grossen energisch durchgeführt wurde, waren es wieder Mönche, welche in dem Betriebe dieser Kunst sich auszeichneten. In den Klosterschulen ward Musik praktisch und theoretisch gelehrt, und die Zöglinge nahmen an dem Chorgesange der Mönche bald mehr, bald weniger Anteil; ihre speziellen Schulen für künstlichen Gesang ragten ruhmreich hervor. An der Spitze auch der ausserklösterlichen Singanstalten und Singchöre standen fast nur Männer, welche in Benediktinerklöstern ihre musikalische Bildung erhalten hatten, mit diesen religiösen Genossenschaften noch in irgend einem Verbande standen, oder ihnen noch angehörten.

Neben Alcuin sind zu nennen: Amalarius, dessen Nachfolger, Abt Odo von Clugny, Papst Leo IX., welcher vorerst Mönch, dann Bischof in Toul war und Gesänge komponierte, die denen des heiligen Gregor an die Seite gesetzt zu werden verdienten. — In Deutschland stand einzig in seiner Art das Kloster St. Gallen da, wohin die römische Gesangsweise durch einen römischen Sänger, Romanus, kam, die sich bald zur höchsten Blüte entfaltete. Dort strahlte Notker Balbulus, der eine grosse Anzahl Sequenzen und Hymnen dichtete und komponierte, deren Gebrauch sich bis ins siebzehnte Jahrhundert erhielt, seit 1619 aber ganz aufgehoben wurde; Ratbert, welchem auch Volkslieder in deutscher Sprache ihren Ursprung verdanken; Hermanus Contractus, später in Reichenau, der eine eigene Tonzeichenschrift ersann, u. a. (vgl. „die Singschule von St. Gallen", von P. Ans. Schubiger). Nicht minder blühte die Musik in Reichenau, wo die Zöglinge der Klosterschule Unterricht im Spiel aller gebräuchlichen Instrumente erhielten; unter Rhabanus Maurus gelangte Fulda zu grossem musikalischen Ruhme, und Hirschau durch seinen grossen Abt Wilhelm. Gerühmt waren die Singschulen zu St. Emmeram in Regensburg, Corvey, Halberstadt u. m. a.

Ein Benediktinermönch war es, der einen Fortschritt in der Notation zuwege brachte und die Diaphonie ausbildete, Hucbald, Mönch zu St. Amand in Flandern; auf dessen System ein anderer Mönch, Guido v. Arezzo, fortbaute und durch seine eigentümliche Lehrweise den Musikunterricht wesentlich erleichterte. Die Orgel, jenes vorzugsweise kirchliche Instrument, verdankt ihre Vervollkommnung in der Konstruktion hauptsächlich den Mönchen, sowie auch ihre weitere Verbreitung. 757 kam die erste Orgel nach Frankreich, als Geschenk des griechischen Kaisers an Pipin. Kurz darauf konstruirte Wikterp, Bischof von Augsburg, ein Klosterzögling, eine Orgel. In Freising waren im neunten Jahrhunderte die besten Orgelspieler und Orgelbauer.

Von musikalischen Schriftstellern des zehnten bis dreizehnten Jahrhunderts seien noch aus dem Orden des heiligen Benedikt genannt: *Regino* von Prüm. *Berno* von Reichenau. *Aurelian* von Reome. *Anselm* von Parma. *Usuard* von Fulda. *Marquard* von Epternach. *Remigius* von Auxerre. *Siegebert* vom Gemblacenser Kloster. *Udescalcus*. Abt von St. Ulrich in Augsburg. *Adam* von Fulda. der heilige *Bernhard* von Clairvaux. Es ist nicht möglich, die Namen aller Mönche, die sich um die Pflege der Kirchenmusik besonders verdient gemacht haben, und deren die Chronisten rühmlich gedenken. hier anzuführen: das muss einer speziellen Musikgeschichte des Benediktinerordens überlassen bleiben. (Vgl. Studien und Mittheilungen aus dem Benediktinerorden, Jahrgänge 1880, 81. 85.)

Wie die geistige Bildung vom zwölften und dreizehnten Jahrhunderte an auch ausser den Klöstern sich verbreitete, fand auch die Musik um so mehr Gönner und Freunde in der Welt, und von da an haben wir den Fortschritt der Musik zu ihrer höheren Entwickelung und Ausbildung nicht mehr in den Klöstern zu suchen. Von nun an haben wir nicht mehr bahnbrechende Meister zu betrachten, sondern müssen ihr Verdienst auf der entgegengesetzten Seite suchen. Bei der raschen Entwickelung der Musik, die natürlich auch mit vielen Auswüchsen umgeben war, erhielten die Klöster als konservatives Element die Kirchenmusik auf edler Bahn und bewahrten sie vor weltlicher Künstelei und Ausartung; vermöge der Klosterregel, die in ihrem innersten Wesen dem Konservatismus huldiget, ward auch im Kirchengesange das Altehrwürdige beibehalten und meistens nur mit grösster Umsicht den neueren Werken die Aufführung gestattet. Der Gregorianische Choral blieb die einzig erlaubte Kirchenmusik im Chor und bei den Konventgottesdiensten. Erst später fand figurierte und Instrumentalmusik für hochfeierliche Gottesdienste auch in den meisten Klöstern Eingang; immer stand aber der Gregorianische Choral als einschränkendes Element und heilsames Gegengewicht zur Seite. Hierbei war aber von den Klosterschulen die Kenntnis der weltlichen Musik nie ausgeschlossen. sie fand ebenfalls ihre treue Pflege.

Vom Jahre 1277 berichtet der Chronist Andreas von Regensburg, dass der dortige Bischof Mönche vom Kloster Heilsbronn (in Mittelfranken) berief, um den Figuralgesang in seiner Kirche einzuführen; 1327 fing man an, ihn im Kloster St. Eremi (Einsiedeln) in der Schweiz, 1413 erst in St. Blasien im Schwarzwalde zu betreiben. So findet man den figurierten Kirchengesang in den Klöstern nur hin und wieder auftreten. Allerdings fand die Kirchenmusik nicht in allen Klöstern die gleiche liebevolle Pflege, und es fehlte nicht an Ausartungen und Missbräuchen, aber es fehlte auch nie an Männern, welche dem Übel immer wieder zu steuern suchten. Der Allgemeinheit der Klöster kann das Verdienst nicht abgesprochen werden, dass sie einen festen Damm gegen die Verweltlichung der Kirchenmusik stets gebildet haben bis zum vorigen Jahrhunderte, wo auch von ihnen ein grosser Teil der mehr weltlichen Instrumentalmusik zu huldigen begann. Von Klostervorständen, welche im vorigen Jahrhunderte mit Aufbietung aller Kraft eine heilige und würdige

Kirchenmusik wieder herzustellen suchten, sei der Abt Honorat, von Ottobeuren in Schwaben, genannt, welcher um 1785 keine Kosten scheute, um selbst aus der vatikanischen Bibliothek und von anderen Orten her kontrapunktische Werke der besten Kirchenkomponisten anzuschaffen; und der Fürstabt Gerbert zu St. Blasien im Schwarzwald, dessen Verdienste zu bekannt sind, als dass sie hier näher besprochen werden sollten (s. Gerbert).

Vom sechzehnten bis neunzehnten Jahrhunderte mangelte es dem Benediktinerorden ebenfalls nicht an grossen und bedeutenden Musikern. Nur einige Namen sollen hier stehen.

In Palermo machte sich im sechzehnten Jahrhunderte Maurus Chiaula, Zögling des Klosters St. Martin daselbst, durch ausgezeichnete Kompositionen für Gesang und Instrumente berühmt. Um diese Zeit galt Laurentius Gazius, Mönch im Kloster von St. Justina in Padua, als ein musikalisches Orakel; Engelbert im Kloster St. Mathias in Trier war gerühmt als vollendeter Musiker. Im siebzehnten Jahrhunderte gab Johann Caramuel v. Lobkowitz ein „Novum Musurgiae specimen" (Venet. 1645), heraus; dem Benediktinerorden gehören Bacchini, Bedos los Cellos, Jumillac an; aus dem achtzehnten Jahrhunderte gedenken wir des P. Meinrad Spiess von Yrsee, dessen Werke noch jetzt geschätzt sind; des P. Oliverus Legipontius von Köln; P. Anton Zieggeler in Zwiefalten; Cajetan Colberer in Andechs; Königsberger in Prüfening u. a. m.

Um die Musikgeschichte erwarben sich Calmet, Mabillion, Petz zu Mölk in Österreich, sowie Phil. Jos. Caffiana im Kloster St. Germain in Paris durch sein Werk: „Essai d'une histoire de la musique" (Paris 1777), und die Mauriner Kongregation, welche in ihrer „Histoire litteraire de la France" die interessantesten Notizen über die Musikgeschichte des Mittelalters gab, viele Verdienste.

Aus der neuesten Zeit legte, anderer nicht zu gedenken, P. Anselm Schubiger in Einsiedeln ein gewichtiges Zeugnis dafür ab, dass dem Benediktinerorden die Pflege der Musik noch immer am Herzen liege, sowohl durch mehrere Kompositionen, als auch besonders durch sein treffliches Werk: „Die Sängerschule St. Gallen"; ferner P. Benedikt Sauter, jetzt Abt zu Emaus in Prag, durch sein bemerkenswertes Buch: „Choral und Liturgie" (Schaffhausen bei Hurter 1865); Dom Jos. Pothier, der eifrigste Restaurator des Choralgesanges in Frankreich, mit seinem vortrefflichen Werke: „Les melodies grégoriennes"; P. Ambrosius Kienle in Emaus, welcher das vorige Werk ins Deutsche übersetzte und ein treffliches Chorallehrbuch schrieb. In den Klöstern ist auch jetzt noch meist die beständige Übung und Anwendung des Gregorianischen Gesanges oder des Chorales zu suchen.

Besetzung heisst überhaupt die Bestellung von Sängern und Instrumentisten behufs des Zusammenwirkens bei einer musikalischen Aufführung. Daher sagt man z. B., ein Kirchenchor sei gut besetzt, wenn er tüchtige Musiker in sich begreift, — er sei stark besetzt, wenn die Anzahl der Musiker eine ansehnliche ist. Im Besonderen bezeichnet man damit die Art und Weise, wie die Masse der Exekutierenden in Gruppen gesondert

wird und wie diese Gruppen in ein richtiges Verhältnis zu einander gesetzt werden. Eine gute und gutgewählte Besetzung aller einzelnen, zur Aufführung eines Tonstückes notwendigen Stimmen ist eine Sache von der grössten Wichtigkeit, namentlich die Besetzung der Stelle des Dirigenten, dem die Verteilung der Exekutierenden zu den einzelnen Stimmen obliegt. Die Wirkung eines Tonstückes hängt fast ganz von der Besetzung der Stimmen ab. Hierbei sind mancherlei Umstände in Betracht zu ziehen: der Ort der Aufführung, der Charakter des Tonstückes und die grössere oder geringere Bedeutung der einzelnen Stimmen. Für ein grosses Lokal oder für einen Platz unter freiem Himmel sind mehr Sänger und Musiker notwendig, während eine grosse Anzahl derselben in einem beschränkteren Raume schlecht angebracht sein würde. Ein grosses Tonstück erfordert eine grössere Anzahl Exekutanten; ein einfaches, von sanfterem Charakter, würde durch viele Sänger und Musiker erdrückt. Die Stimmen ferner, welche die Melodie tragen oder auch der Bass, dessen Wichtigkeit als Fundamentalstimme gross ist, müssen mehr hervortreten und dürfen nicht durch starkes Auftreten oder Übertönen der Mittel- oder Begleitungsstimmen beeinträchtiget werden; ebenso müssen die Instrumente, besonders die lärmenden, bei Vereinigung mit Singstimmen in gehöriger Mässigung erhalten werden. — Besetzung nennt man auch die Ausstattung eines Tonstückes bezüglich der Anzahl der Instrumente. — kleine Besetzung, kleines Orchester, bestehend aus dem Streichquartett, Clarinette, Flöte, Hörner, etwa noch Trompeten; — grosse Besetzung, — grosses Orchester, wo zu den genannten Instrumenten noch Oboen, Fagott, alles doppelt, noch ein paar Hörner nebst Pauken u. dgl. kommen.

Bei einem Singchor muss eine fast gleiche Besetzung für alle Stimmen stattfinden, namentlich darf der Sopran nicht ungebührlich besetzt sein, da er als Melodieträger ohnehin schon hervortritt, eher darf die Zahl der Basssänger erhöht werden, indem die tiefen Bässe seltener sind und sie durch die grössere Anzahl in etwas ersetzt werden müssen. — Die Kirchenchöre leiden meistens an dem Fehler ungehöriger Besetzung, woran oft Umstände schuld sind, die zu entfernen den Direktoren nicht möglich ist; oft ist es aber Unverständnis, oft Eitelkeit, grössere Werke aufzuführen, wozu die Kräfte des Chores eben nicht hinreichen. Ein Mann, welcher seine Stellung als kirchlicher Musikdirektor begreift, wird nicht dahin trachten, Werke aufzuführen, welche über die Kräfte seines Chores gehen, sondern das, was er gut besetzen kann, wählen und es so exekutieren, dass die Erbauung gefördert werde.

Bewegung ist in der Musik überhaupt das Aufeinanderfolgenlassen der Töne in einem bestimmten Grade der Langsamkeit oder Geschwindigkeit, welche Bewegung Tempo, Zeitmass genannt wird. (Ihre verschiedenen Arten und Bezeichnungsweisen s. Tempo.) Im besondern aber bezeichnet man damit das Fortschreiten eines Tones zum anderen in die Höhe oder Tiefe — die melodische Bewegung; — sie ist entweder steigend oder fallend, je nachdem das Fortschreiten der Töne zu höheren oder tieferen Tönen stattfindet; stufenweise oder sprung-

weise, je nachdem die Melodie von einer Tonstufe zur nächsthöheren sich bewegt oder mehrere Stufen überspringt, z. B. zur Terz oder Quint. Die stufenweise Bewegung ist entweder diatonisch, wenn sie durch ganze oder grosse halbe Töne, c, d, e, f . . ., chromatisch, wenn sie nur durch kleine und grosse halbe Töne, c, cis, d, dis . . . geführt wird.

Bezüglich der Rhythmik kann das Fortschreiten durch Töne von gleicher Geltung — gleichartige B., oder durch Töne von verschiedener Geltung — ungleichartige B., geschehen.

Wenn mehrere Stimmen gleichzeitig nebeneinander gehen, so muss ihre gegenseitige Bewegung auch in Betracht gezogen werden, abgesehen von der jeder einzelnen Stimme zukommenden melodischen Bewegung, — man nennt diese dann die harmonische Bewegung. Sie ist mehrfach: 1) eine gleiche, wenn alle Stimmen bezüglich des Notenwertes gleich sind (s. unten Beispiel a); — 2) ungleich, wenn die beiderseitige Bewegung in Bezug auf den Notenwert verschieden ist (b), oder rhythmische Rückungen, Synkopen vorkommen (c); — 3) gerade (motus rectus), Parallelbewegung, wenn zwei (oder drei) Stimmen zugleich aufwärts oder abwärts steigen (d); 4) ungerade (motus contrarius), Gegenbewegung, wenn die eine steigt, während die andere fällt (e); 5) Seitenbewegung (motus obliquus), wenn die eine liegen bleibt, während die andere steigend oder fallend fortschreitet (f). Beispiele:



Bezifferung, s. Generalbass.

Bezug — *Besaitung* — die Gesamtheit aller Saiten, mit welcher ein Instrument bespannt ist, seien es Darm- oder Metallsaiten. Man redet von einem starken und schwachen Bezug, je nachdem die dazu verwendeten Saiten stärker oder schwächer sind. Richtig oder falsch ist der Bezug, insofern die Saiten in Ansehung ihrer Stärke und Art in richtigem Verhältnisse zu einander und überhaupt zur ganzen Konstruktion — Bau, Grösse und besondere Beschaffenheit des Instrumentes gewählt sind oder nicht. An der Richtigkeit des Bezuges liegt sehr viel, sie

ist von wesentlichem Einflusse und bedingt die Stärke, Schönheit und Gleichheit des Tones eines Instrumentes. Neben diesem allem muss auch die Qualität der Saiten beachtet werden, da die Güte des Tones ebensowohl von der geringeren oder besseren Beschaffenheit des Materials abhängt, aus welcher die Saiten fabriziert sind. Man beziehe darum seine Saiten nur von guten und zuverlässigen Fabrikanten.

Um eine richtige, in gehörigem Verhältnisse zu einander stehende Besaitung zu ermöglichen, hat man eigene Instrumente erfunden, Chordometer (Saitenmesser) genannt. Diese bestehen aus zwei viereckigen Stückchen Eisen oder Messing von 6—8 Zoll Länge, die an einem Ende derart zusammengeschraubt sind, dass sie am anderen Ende etwa drei bis vier oder mehr Linien voneinander abstehen und zwischen ihnen ein nach der Schraube hin spitzig zulaufender leerer Raum entsteht; an beiden Seiten ist das Instrument in Grade abgeteilt, damit man beobachten kann, wie weit sich das in die Öffnung gesteckte Ende der Saite, deren Stärke man messen will, ohne Zwang nach der Schraube zu schieben lässt. Einen durch Versuche auf seine Richtigkeit erprobten Bezug, z. B. einer Violine, misst man mit diesem Chordometer und zeichnet sich die Stärke oder Dicke jeder Saite auf, wonach man dann die später aufzuziehenden Saiten bemessen kann.

Bicinium (bis, canere), ein zweistimmiges Tonstück; jetzt gebraucht man den Ausdruck Duo oder Duett dafür.

Bis (lat.), zweimal, wurde früher häufig angewendet, wenn eine oder mehrere Takte wiederholt werden sollten (s. Abbreviatur).

Biscantus, soviel wie Discantus (s. d.).

Bisunca (lat.), zweimal gekrümmt, alter Name für Sechzehntelnote.

Blasinstrumente, s. Instrumente.

Blind nennt man in der Orgel Tasten, Pfeifen, Registerzüge u. dgl., die nur fürs Auge dastehen, entweder um Lücken auszufüllen oder zur Zierde.

Bobisation, s. Solfeggio.

Bogen als Zeichen ⁀ ‿ in der Notenschrift bedeutet, dass die Notenreihe, über oder unter welcher dieses Zeichen angebracht ist, aneinandergebunden, geschleift vorgetragen werden soll. Ist der Bogen über zwei Noten auf gleicher Tonstufe angebracht, so verlangt er, dass die zweite Note nicht wieder angegeben werde. — Bogen als Instrument bedeutet dasjenige Werkzeug, mit dem die Saiten der Geigeninstrumente gestrichen und zum Tönen gebracht werden. Ein guter Bogen muss sauber aus sehr hartem und elastischem Holze (Brasilien- oder Schlangenholz) gearbeitet sein, damit dem Drucke des Haarbezuges auf die Saiten genug widerstanden werden könne und der Stab sich nicht zugleich mit den Haaren auf die Saiten lege. Der Stab darf nicht von der Richtung einer geraden Linie abweichen, und der Haarbezug soll nicht zu schwach, doch auch nicht zu stark sein. — Bogen heissen auch die gekrümmten Rohre, die bei Blechinstrumenten aufgesetzt (aufgesteckt) werden, um die Stimmung zu verändern.

Bogenstrich. = **Führung** ist die Art und Weise, wie der Bogen über die Saiten der Geigeninstrumente geführt wird, und wie die Töne nach Massgabe der Stärke und Schwäche, Länge und Kürze, der Zeitdauer, Beschaffenheit der auszuführenden Tonreihen und Tonformen (Passagen) u. dgl. den Instrumenten entlockt werden. Die Bogenführung, der Bogenstrich ist der wichtigste Teil beim Spiele eines Geigeninstrumentes, indem davon die Schönheit des Klanges und die Nüancen des Vortrages abhängen. Sie zerfällt in drei Arten: in die gestossene, gezogene und geschleifte. Diese, verschieden modifiziert, geben die Stricharten, von denen das Nähere in den Lehrbüchern des Violinspieles einzusehen ist. Hinaufstrich oder Aufstrich sagt man, wenn der Bogen von der Spitze nach dem Frosche oder dem unteren Teile desselben geführt wird. Herabstrich oder Herunterstrich, wenn das Umgekehrte stattfindet. Im Französischen heisst der Aufstrich poussé, der Herabstrich tiré; einige Kompositeure bedienen sich auch der Zeichen ⊓, ⊔, um den besonderen Bogenstrich zu bezeichnen.

Bordun oder **Bourdon**, ein sechzehn- und achtfüssiges, weites, gedecktes Holzregister für das Manual der Orgel, mit hohem Aufschnitt, wegen der Tonfülle unentbehrlich.

Brevis, s. Noten, Mensuralmusik, Choral.

Brio (ital.), Lebhaftigkeit, Feuer; *con brio*, mit Lebhaftigkeit, mit Feuer.

Brustwerk in der Orgel ist das in der Regel zum zweiten oder dritten Manual gehörige, in der Mitte der Orgel aufgestellte Pfeifenwerk; es ist regelmässig schwächer intoniert als das Hauptwerk, welches gewöhnlich auch mehr und kräftigere Register enthält.

Buchstabentonschrift ist die Anwendung der Buchstaben zur Bezeichnung der Töne. Sie steigt ins hohe Altertum hinauf; schon die alten Griechen hatten ihr Alphabet zu Vokal- und Instrumentalnoten benützt. Im römischen Reiche, das seine Kunstbildung hauptsächlich aus Griechenland überkommen hatte, waren wie die griechische Musiklehre so auch die griechischen Tonzeichen in Übung. Wann man statt der griechischen Buchstaben der lateinischen sich bediente, ist unbekannt; Boëthius († 525) gebraucht solche neben den griechischen Zeichen, aber er beginnt das altgriechische System (H C D E . . .) mit A B C . . . und setzt das Alphabet bis P fort, so dass A = unserem H, B C . . . . ist. Vom zehnten Jahrhunderte an bedienen sich die musikalischen Traktate in gleicher Weise der lateinischen Buchstaben zur Tonbezeichnung, doch mit der nämlichen Bedeutung, welche sie bei uns haben, Proslambanomenos A, Hypate hypaton B . . . . . . und zwar fortlaufend bis P. Doch zu Ende dieses Jahrhunderts vereinfachte man die Tonbezeichnung, indem man die untere Oktav mit grossen (A—G), die obere Oktav mit kleinen Buchstaben (a—g), die darüber hinausliegenden Töne mit kleinen griechischen Buchstaben (so Odo) notierte. Ein um diese Zeit unter A hinzugefügter Ton wurde mit griechischem Gamma *Γ* bezeichnet, die Töne oberhalb g aber notierte schon Guido mit Doppelbuchstaben, so dass die ganze Tonreihe sich

also gestaltete; Γ A B C D E F G a $\flat$ $\natural$ c d e f g $\begin{matrix} a & \flat & c & d \\ a & \natural & c & d \end{matrix}$

Daneben ging eine eigene Notation für die Instrumente, welche bei unserem C die Reihe beginnend, von A anfing, so dass A = unserem C, B = D . . . . war und der Halbton zwischen C—D und G—A fiel (Notker, Hucbald).

Die vorher genannte Tonbedeutung der Buchstaben verblieb ihnen nun bis auf den heutigen Tag, nur mit dem Unterschiede, dass das ursprüngliche B, b dem Buchstaben H, h Platz gemacht hat und das b als $\flat$ zum Erniedrigungszeichen geworden ist, ferner, dass die Oktaven nicht mehr durch grosse und kleine Buchstaben allein unterschieden werden, sondern dass bei dem erweiterten Tonsystem die Oktaven noch durch Ziffern und Strichlein gekennzeichnet werden, also: grosse Kontraoktav: C^2 D^2 . . . . H^2, Kontraoktav: C^1 D^1 E^1 . . . .; grosse Oktav: C D E . . . .; kleine Oktav: c d e . . . ., eingestrichene Oktav: $\bar{c}$ $\bar{d}$ $\bar{e}$ . . . . $\bar{h}$; zweigestrichene Oktav: $\bar{\bar{c}}$ $\bar{\bar{d}}$ . . . . $\bar{\bar{h}}$, drei- und viergestrichene Oktav: $\bar{\bar{\bar{c}}}$ . . . ., $\bar{\bar{\bar{\bar{c}}}}$ . . . . — Auch zur Accordbezeichnung werden seit Anfang dieses Jahrhunderts die Buchstaben benützt (seit Gottf. Weber), indem man mit grossen Buchstaben dur-Dreiklänge (C = cdur-Accord), mit kleinen Buchstaben moll-Accorde (a = a moll-Accord) bezeichnen will; eine kleine Null, oben angefügt, soll den verminderten Dreiklang, die beigesetzte Zahl 7 einen Septimenaccord bedeuten. Neuere Tonlehrer verwenden die Buchstaben wieder in anderer Weise.

C.

(Artikel, welche unter C vermisst werden, sind unter K zu suchen.)

C ist der Name des ersten Tones in der natürlichen und diatonischen Tonreihe des neueren Tonsystems; er wird als Grundklang betrachtet, von ihm aus werden die mathematischen Verhältnisse der Intervalle berechnet. In der alten Solmisation und noch jetzt bei den Franzosen heisst er **ut**, bei den Italienern wird er **do** genannt. — C am Anfange des Liniensystems nach der Vorzeichnung gesetzt, dient als Zeichen des Viervierteltaktes, und durchstrichen ₵ als Zeichen des Allabrevetaktes.

Cäcilienverein. Dieser Verein zur Hebung der katholischen Kirchenmusik ward veranlasst durch die Bemühungen des verstorbenen Generalpräses Dr. Franz Witt, damals Inspektor des kgl. Studienseminars bei St. Emmeram in Regensburg, und konstituirte sich als solcher am 1. September 1868 bei Gelegenheit der neunzehnten Generalversammlung der katholischen Vereine Deutschlands in Bamberg. Er breitete sich schnell aus. Durch Dekret vom 16. Dezember 1870 von Papst Pius IX. erhielt er kirchliche Sanktion. Darin heisst es: „Allgemeine Statuten des St. Cäcilienvereines zur Förderung der

Kirchenmusik in allen Ländern deutscher Zunge. I. Der Verein erfreut sich des Protektorates Sr. Eminenz des Kardinals, welchen der Heilige Vater gnädigst ernennt, und der Aufsicht des Ordinarius derjenigen Diöcesen, in welchen sich Vereinsmitglieder befinden. Die Vereinsangelegenheiten leitet ein Generalpräses, dem die Präsides der einzelnen Diöcesen zur Seite stehen. Der Generalpräses wird gemäss eines speziellen Wahlstatutes und mit vorhergehender Zustimmung Sr. Eminenz des Kardinalprotektors bestellt. Ferner wählen die Mitglieder acht Männer von erprobten Kenntnissen in der Tonkunst, welche die Kompositionen, die der Aufführung in den Tempeln des Herrn würdig sind, prüfen; ihre Zahl kann bis zwanzig vermehrt werden. — II. Damit der Zweck des Vereines, die liturgische und kirchliche Musik nach dem Geiste der Kirche und den genauest einzuhaltenden Gesetzen zu fördern, erreicht werde, wird sich der Verein angelegen sein lassen: dass 1) der Gregorianische Gesang oder Choral überall gepflegt, und der figurierte, polyphone Gesang, soweit er den kirchlichen Gesetzen entspricht, verbreitet werde, mögen nun die Kompositionen der älteren oder neueren Zeit angehören; 2) die heiligen Gesänge, welche das Volk bei gewissen Andachten zu singen pflegt, werden so weit geduldet, als es die kanonischen Gesetze gestatten; 3) die kirchlichen Gesetze in betreff des Gebrauches der Orgel und der übrigen zulässigen Instrumente werden genau beobachtet werden; 4) wofern in gewissen Kirchen, besonders in den kleineren und Landkirchen, nicht sogleich diese Bestimmungen durchgeführt werden können, ist wenigstens dahin kräftigst zu wirken, dass die liturgische Musik allmählich auf einen besseren Stand zurückgeführt werde. — III. Der Generalpräses wird Sr. Eminenz dem Kardinalprotektor jährlich Bericht erstatten über das Wirken und die Fortschritte des Vereines, und in ähnlicher Weise die Diöcesanpräsides dem hochwürdigsten Ordinarius." —

Der Cäcilienverein wirkte ungemein wohlthätig auf die Verbesserung der Kirchenmusik und hat seit seinem Bestehen Grossartiges geleistet, namentlich durch die Verbreitung der Grundsätze einer wahren Kirchenmusik. Gegenwärtig hat er sich nicht bloss in Deutschland, Österreich und in der Schweiz allenthalben Bahn gebrochen, sondern hat auch in Amerika grosse Verbreitung gewonnen. Auch andere Länder besitzen einige solcher Vereine, und wenn auch nicht überall Bezirks- und Pfarrvereine gegründet werden können, so haben doch die Grundsätze des Cäcilienvereines schon in allen Weltteilen Beachtung gefunden.

Cäsur *(caesura)*, Einschnitt, ist in der Musik der Punkt, wo innerhalb einer grösseren Periode eine melodische oder rhythmische Phrase von der anderen sich scheidet. Sie geschieht bald durch kurze Pausen, bald durch eine mittelst eines Punktes verlängerte Note, bald durch Gleichartigkeit der Formulierung von je zwei und zwei Takten.

Cambiata nota (ital.) = Wechselnote (s. d).

Campana (lat.), s. Glocke.

Cantabile, sangbar, bezeichnet im allgemeinen eine Stelle, welche sich vor anderen figurierten Sätzen durch fassliche,

leichte und fliessende Melodie auszeichnet; es deutet auch auf eine mehr langsame als schnelle Bewegung und fordert einen fliessenden, zartsingenden Vortrag.

Cantatorium, das Gesangbuch, in welchem alle kirchlichen Gesänge sowohl des Antiphonariums als des Graduale enthalten sind.

Canticum (lat., franz. *Cantique*) wird ein Lobgesang, ein Hymnus genannt. In dem kirchlichen Offizium sind die drei vorzüglichsten das Canticum Zachariae, der Lobgesang des Zacharias: „Benedictus Dominus Deus Israel" (Luk. 1, 68), welcher in den Laudes des Tagesoffiziums und bei dem Begräbnisse Erwachsener gesungen wird; das Canticum Mariae V. „Magnificat" (Luk. 1, 46), das in jeder Vesper seine Stelle hat, und das Canticum Simeonis „Nunc dimittis" (Luk. 2, 29) im Completorium und bei der feierlichen Kerzenweihe, resp. Kerzenverteilung am Feste Mariä Lichtmess. Die ersten zwei Lobgesänge haben das Eigentümliche, dass sie im Offizium in feierlich langsamen Tone und jeder Vers mit dem Initium des Psalmtones vorgetragen wird.

Cantilena (lat.), Kantilene, ein liederartiges kleines Tonstück für Gesang; dann auch ein besonders gesangreich hervortretender Teil eines Tonstückes, überhaupt Melodie (Gerbert, Script. I. 35. 107), vgl. Cantabile.

Cantiones (sacrae), geistliche Gesänge, Motetten und andere für den Gottesdienst gehörige Gesänge.

Canto (ital.) oder **Cantus** (lat.), eigentlich: Gesang, bezeichnet als Kunstausdruck die sonst Diskant oder Sopran benannte Stimme, welche als die höchste Stimme bei mehrstimmigem Gesange zumeist die Melodie führt.

Canto fratto (ital. ein gebrochener Gesang), ein Mittelding zwischen Cantus planus und Cantus figuratus, einstimmig wie der Choral, aber in Mensur gebracht; er bedient sich jedoch nur des Tempus imperfectum und benützt keine höherwertigen Noten als die Brevis, wohl aber alle kleineren Noten bis zu Semicrome (Sechzehntelnote). Er war im siebzehnten Jahrhunderte schon bekannt (vergl. Andrea di Modona, Canto harmonico, Modona 1690) und scheint seinen Ursprung dem unbefriedigenden, einförmigen Eindrucke zu verdanken, welchen der Gesang des Chorals, den man, fast seit dem Emporkommen der Mensuralmusik, in gleichlangen Noten vortragen zu müssen glaubte, hervorrief.

Cantus ambrosianus, die Singweise und die Gesänge, welche der heilige Ambrosius, Erzbischof in Mailand, in seiner Kirche einführte.

Cantus figuralis oder **figuratus** Figuralgesang (s. d.).

Cantus firmus (ital. *canto fermo*), ein an eine gewisse Norm gebundener, ein unveränderlicher Gesang, wie es der Gregorianische Gesang ist; dann auch eine einfache Melodie überhaupt, zu welcher nach den Regeln des Kontrapunktes eine oder mehrere Stimmen gesetzt werden.

Cantus planus (franz. *plain-chant*), ist soviel wie Choral, der Gegensatz zu Cantus figuratus; er erhielt diesen Namen zur Zeit, als die Mensuralmusik entstand, weil er einfach und frei

dahinschritt, ohne in ein Zeitmass eingeschränkt zu sein. Franko von Köln sagt: „In plana musica non attenditur mensura.“ So fasst auch Garlandia cantus planus als Gegensatz zu cantus mensurabilis auf.

Später wendete man für den Choralgesang auch gewissermassen eine Art Mensur an, indem man jede Note desselben gleich lang vortrug. Schon im dreizehnten Jahrhunderte beobachteten die französischen Sänger, nach dem Zeugnisse des Hieronymus von Mähren, bestimmte Regeln bezüglich der Länge oder Kürze der Noten bei den Ligaturen. Andrea di Modona (zu Ende des siebzehnten Jahrhunderts) stellt kurzweg die Vorschrift auf: Alle Noten sind gleichwertig; lang nur die erste, vorletzte und letzte Note; auch die als longae ■ vorgeschriebenen und die gedoppelte Note; kommt eine Semibrevis ♦ auf kurzen Silben vor, so ist die vorhergehende Note um den Wert einer Semibrevis zu verlängern; kommen mehrere Semibreves in unmittelbarer Folge nacheinander, so sind sie als breves anzusehen. Auch von den notis obliquis |⟍ sei Anfang und Ende con misura, als gleichwertige breves zu singen.

Cantus usualis, s. Usus.

Cauda (lat.), Schweif, Anhängsel, hiess bei den Mensuralisten der Strich, mit welchem die Brevis (■) rechts oder links, mit der Richtung nach oben oder nach unten versehen wurde; und wonach der Wert der Note sich änderte (s. Proprietas und Mensuralmusik). Auch die Jubilen (s. d.), die melodischen Zusätze und Formeln, Neumen, pneumata, welche bei den Choralgesängen oft auf die letzte Silbe oder als Anhängsel an die Antiphonen gesungen wurden, hiessen so (Coussemaker, Script. II. 320, Gerb. Script. III. 229, Gerb. de Cantu I. 506. II. 184).

C. f., Abkürzung für Cantus firmus.

Cello, abgekürzt für Violoncello (ital.).

Cembalo (ital.), soviel als Klavier.

Cento (lat.), ursprünglich ein Flickwerk, eine Sammlung; daher heisst das Antiphonarium des heiligen Gregor I. auch cento antiphonarius, weil er in diesem Buche alle Choralgesänge für die heilige Messe gesammelt und zusammengestellt hatte.

Chanterelle nennen die Franzosen die höchste Saite auf der Violine (die E-Saite oder Quint) und überhaupt auf den mit Darmsaiten bezogenen Instrumenten.

Charakter (vom griech. χαράσσειν — schärfen, spitz machen, dann einschneiden, einprägen) ist der Inbegriff der eigentümlichen Merkmale und Eigenschaften eines Dinges oder einer Person, oder das Gepräge, wodurch ein Ding oder eine Person von anderen unterschieden ist. Ein Kunstwerk hat Charakter oder ist charakteristisch, wenn der Künstler ihm durch eine kräftige Darstellung des Grundgedankens ein eigentümliches Gepräge gegeben, diesen Grundgedanken durch entsprechende Mittel zum Ausdruck gebracht hat. Bei einem musikalischen Kunstwerke geschieht dies durch die passenden Tonformen, durch die Harmonie und den Rhythmus, sowie durch die entsprechendsten Tonwerkzeuge.

Charakteristisch ist alles, was durch bestimmte Merkmale sich von anderen Gegenständen unterscheidet. Man redet darum

in der Musik von charakteristischen Tönen, welche demnach die einzigen sind, durch welche eine Tonart von der anderen sich unterscheidet; so z. B. sind in D-dur gegenüber der Tonart C-dur das Fis und Cis die charakteristischen Töne; bezüglich der alten Tonarten vgl. Kirchentonarten.

Frägt es sich um die Charakteristik der verschiedenen (neueren) Tonarten, so findet sich eine eigentümliche Verschiedenheit zwischen Dur und Moll, indem ersteres heiter und freundlich klingt, letzteres mehr trüb und düster erscheint. Will man einen Unterschied zwischen den einzelnen Tonarten derselben Gattung, z. B. der Tonart C-dur und A-dur, finden, so liegt er nicht in inneren (ästhetischen) Gründen, sondern bloss in äusseren (technischen) oder akustischen, indem etwa bei Geigeninstrumenten die Tonsätze in den Tonarten, wo viele bedeckte Töne vorkommen, weniger hell klingen als solche, bei denen man mehr offene Saiten anwenden kann. Auch mag die höhere Lage der Töne die Melodie oder Harmonie dünner und einschneidender klingend gestalten, aber das Wesen, der Charakter wird dadurch eigentlich nicht berührt, obwohl auch nicht geleugnet wird, dass all dies als sekundäres Mittel in Anwendung kommen kann. Eine Melodie, welche der wahre Ausdruck der Fröhlichkeit ist, wird dies bleiben, mag sie in E-dur oder H-dur oder F-dur spielen. Unsere Tonarten in Dur sowohl als Moll sind nur Transpositionen der zwei Hauptgattungen C-dur und A-moll, und bleiben sich in ihrem inneren Wesen, in ihren Verhältnissen immer gleich. Anders verhält es sich bei den alten oder Kirchentonarten (s. diesen Artikel).

Chiavette (ital.), *chiavi trasportati,* versetzte Schlüssel.

Chor (lat. *Chorus,* ital. *Coro,* franz. *Choeur*) vom griechischen Worte *χορός*, welches ursprünglich die Runde, den Rundtanz mit Gesang, später selbst einen Haufen von Sängern und Tänzern und auch den Tanzplatz bedeutet. Jetzt versteht man darunter zunächst eine Vereinigung von Personen zum Vortrage eines Gesangstückes mit oder ohne Instrumentalbegleitung. Je nach den Bestandteilen, aus denen der Chor zusammengesetzt ist, gibt es: einen Männerchor, der aus lauter männlichen Stimmen (Tenor, Bass), Frauen- oder Knabenchor, der nur aus weiblichen oder Knabenstimmen (Sopran, Alt), gemischten Chor, der aus beiden Gattungen, also aus Sopranen, Alten, Tenoren und Bässen besteht. Gewöhnlich versteht man unter Chor auch das Musikstück selbst, welches von einer solchen Vereinigung von Sängern ausgeführt werden und den Gefühlsausdruck einer Gesamtheit darstellen soll. Teilt sich diese Gesamtheit in verschiedenen Gefühlsausdruck, so wird dies durch Doppelchöre, drei-, vierfache Chöre bezweckt. Diese Abteilung kann aber auch bei Gleichförmigkeit der Stimmen vom Komponisten zur grösseren Entfaltung der musikalischen Kunst angewendet werden. Je nach der Anzahl der ausführenden Stimmen hat man ein-, zwei-, drei- oder mehrstimmige Chöre; der Stil kann ein freier oder gebundener sein. Sind die Chöre mit Instrumentalbegleitung versehen, so kann diese entweder bloss die Singstimmen verstärkend oder auch selbständig sein.

Da der Chorgesang mehr durch die Massen wirksam ist, so dürfen die Singstimmen nur mit einfacheren Melodieen bedacht werden, wogegen die etwa darein verflochtenen Solopartieen in grösserer Feinheit und kunstreicherer Bildung auftreten können. Ebenso müssen die Textworte, welche einem Chore zu Grunde liegen, einfach und in gedrängter Kürze einen angemessenen Gedanken aussprechen, was namentlich bei Fugen von der grössten Bedeutung ist. — Mit dem Namen Chor bezeichnet man auch bei Klavierinstrumenten die Anzahl gleichgestimmter Saiten, welche durch eine einzige Taste angeschlagen werden; weshalb man von einem Pianoforte sagt, es sei z. B. dreichörig, wenn drei Saiten für einen Ton und einen Hammer bestimmt sind. Ebenso nennt man bei der Orgel die zu einer Taste gehörigen Pfeifen ein Pfeifenchor, insbesondere bei den Mixturen.

Endlich bezeichnet man mit dem Worte Chor auch den Raum der Kirche, welcher für die Musik bestimmt ist und wo sich die Orgel befindet; eigentliche Musikchöre wurden durch die Einführung der Orgel in die Kirche notwendig; früher befanden sich die Kirchensänger im Presbyterium, nahe dem Altare, da sie mit dem Klerus gleichsam Einen Körper bildeten. In den Klöstern ist Chor derjenige Platz, wo das Offizium täglich allgemein laut gebetet oder gesungen wird. (Oratorium, Betsaal.)

Choral (lat. Cantus planus, firmus, gregorianus, franz. Plain-chant, ital. Canto fermo) ist jene Art von Kirchenmusik, welche sich einstimmig (unisono) in melodisch verbundenen Haupttönen ohne genau abgemessenes Zeitmass, doch in gewissem Rhythmus fortbewegt. („Cantus planus simplex est, qui simplicibus notis incerti valoris simpliciter est constitutus, cujusmodi est gregorianus.“ Tinctoris.) Man nennt ihn auch gregorianischen Gesang, weil der heilige Papst Gregor I. der Gr. der eigentliche Begründer desselben ist; um aber diess zu sein, muss er auch in den Tonarten, die dieser heilige Papst als die Grundlage der Kirchengesänge aufstellte, geschrieben sein. Gewöhnlich wird er Cantus ecclesiasticus, Kirchengesang schlechthin genannt; der Name Cantus gregorianus kommt zum erstenmal in dem Traktate Wilhelms von Hirschau vor. Ein fernerer Name ist römischer Gesang, weil diese Singweise zu Rom zuerst eingeführt und durch die Bemühungen des heiligen Gregor und seiner Nachfolger im ganzen Abendlande verbreitet ward; besonders wurde in der ersten Hälfte des Mittelalters dieser Gesang mit diesem Namen als ein von anderen gebräuchlichen Gesangsweisen, wie dem Ambrosianischen, dem Gallikanischen Gesange, sich unterscheidender bezeichnet. Cantus planus heisst er im Gegensatze zum Cantus figuratus, unter dem Namen Cantus firmus dient er zur Grundlage (Tenor) eines kontrapunktisch gearbeiteten mehrstimmigen Tonstückes. Der Name choralis ward ihm beigelegt, weil er seine Verwendung hauptsächlich bei Abhaltung der Kirchenämter, der Offizien, wozu die Geistlichkeit im Chore versammelt war, fand; dieser Name kam erst in Gebrauch, als die Figuralmusik, welche gewöhnlich solomässig behandelt wurde, sich eingebürgert hatte.

Der Choral oder gregorianische Gesang ist eine Gesangs-

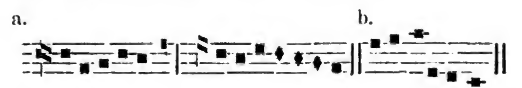
weise **rein diatonischen** Geschlechtes, welche nämlich durch zwei und drei ganze Töne mit einem untermischten Halbton, oder in reinen Quarten und Quinten voranschreitet. Von **Intervallen** kommen nur die kleine und grosse Sekunde (halber und ganzer Ton), die kleine und grosse Terz, die reine Quart und Quint (kleine und grosse Sext) zur Verwendung. Alle grösseren Tonschritte kommen so wenig als die verminderten und übermässigen Intervalle vor, namentlich ist der sogenannte **Tritonus**, die Aufeinanderfolge von drei ganzen Tönen (f-h) (diabolus in musica) und umgekehrt die **falsche Quint** (h-f) verpönt, und es müssen diese Intervalle jederzeit durch Erniedrigung des h in b zurechtgestellt werden. Als **Notenschrift** bedient sich der Choral viereckiger schwarzer Zeichen, Noten (**Frankonische** Noten), die sich aus den Neumen herausgebildet hatten und manchmal auch sehr voneinander abwichen (s. **Noten**). Die jetzt gebräuchlichen Choralnoten sind die **longa**, lange ▜, die **brevis**, kurze ■, und die halbkurze, **semibrevis** ♦. In Münsterischen und Kölnischen Choralbüchern findet man vorzüglich nur die longa ♦ und die brevis ♦; auch noch eine Mittelgattung ■, die weder kurz noch lang ist. Einen absoluten Wert haben diese Noten (incerti valoris) nicht, sie sind nur im Verhältnisse zu einander abzumessen. Ob die Noten im allgemeinen länger oder nicht so lange anzuhalten sind, richtet sich teils, und zwar vorzüglich nach dem Silbenmasse des Textes, teils nach der mehr oder weniger schnellen Bewegung, die man dem Gesangstücke geben will. Sind zwei Noten übereinanderstehend durch einen Strich verbunden, so wird die untere zuerst, dann die obere gesungen; man nennt sie **notae ligatae** und sie finden sich nur in älteren Büchern; häufiger finden sich die **notae obliquae**, schiefe Noten, wo die obere Note zuerst, dann die untere, d. h. der Anfang und das Ende dieser gedehnten Notenfigur gesungen wird. Eine Note mit einem Punkt und Bogen versehen (n. **coronata**) gilt ungefähr so viel als eine lange und kurze Note mitsammen.

Um die Tonhöhe der Noten erkennbar zu machen, bedient sich der Choral **vier Linien**, — anfangs gebrauchte man zwei farbige Linien, bald nachher vier schwarze, später fünf, was noch jetzt vielfach in Übung ist; unter, auf oder über diese Linien werden die Noten gestellt, so dass im ganzen neun Stufen sich ergeben. 1 2 3 4 5 6 7 8 9

Den Noten kommen besondere Namen zu, man nennt sie entweder nach der Guidonischen Solmisation **ut re mi fa sol la** (denen noch, um der lästigen Mutation überhoben zu sein, die Silbe **si** zugefügt wurde), oder mit den Buchstaben des Alphabets **c d e f g a h (b).**

Um die Noten zu unterscheiden, gleichsam das Geheimnis der Notation aufzuschlidssen, bedient man sich der *Schlüssel* (*claves*). Es wird dadurch der Name einer Note festgesetzt und nach dieser alle übrigen bestimmt. Jetzt sind noch zwei Schlüsseln in Gebrauch, der c ut *Schlüssel* und der F fa *Schlüssel* sie stehen immer auf, nie zwischen den Linien, und die Noten, welche auf der gleichen Linie stehen, haben den Namen von ihnen. Zu bemerken ist, dass der F Schlüssel nie auf der ersten, sehr selten auf der vierten Linie steht; ebenso der C Schlüssel nicht auf der ersten Linie.

Manchmal geschieht es, dass die vier Linien für einen Gesang von grossem Tonumfange nicht ausreichen, wenn der Schlüssel auf seiner Stelle verbleiben soll. Für diesen Fall *transponiert* man den Schlüssel, d. h. man versetzt ihn um eine oder zwei Linien höher oder tiefer, a) oder verwechselt den C Schlüssel mit dem F Schlüssel; denn Hilfslinien werden nicht angewendet, ausser es müsste der Gesang den Umfang des Systems nur um *einen* Ton überschreiten. b)



Zur Erleichterung des Notenlesens ist auch ein eigenes Zeichen, *Kustos*, *Notenzeiger* (s. Beisp. a) ', , oder ‥ im Gebrauche, wodurch beim Wechsel der Zeilen oder bei Versetzung des Schlüssels die Stelle angezeigt wird, auf welcher in der folgenden Zeile, oder nach dem versetzten Schlüssel die erste Note steht.

Ausser diesen kommen noch andere Zeichen in der Choralschrift vor: *Pausen*, *Erniedrigungs-* und *Erhöhungs-* oder *Wiederherstellungszeichen*. Die Ruhepunkte oder Pausen sind senkrechte Linien oder Striche, welche die vier Linien des Systems zum Teil oder ganz durchschneiden.

a) b) c) a) Suspirium.
b) Respiratio,
c) Pausa und Finis.

a) dient zur leichteren Übersicht im Lesen und trennt bloss kurze Abschnitte; früher wurden solche Trennungsstrichlein (trictae) nach jedem Worte gesetzt; b) der über das ganze System reichende Strich weist den Sänger zum Atemholen und zum Absetzen mit der Stimme an. Bei zu langen Sätzen kann man auch bei kurzen Strichen Atem holen. In neueren Werken steht der grosse Strich bloss da, wo ein neuer Satz oder Sinn beginnt. Auch findet er sich manchmal am Ende jeder Zeile, wenn auch keine Pause stattfinden soll. c) Der doppelte Strich steht am Ende eines Gesanges oder bei einem Hauptabsatze, in welch letzterem Falle eine grössere Pause zu halten ist.

Erniedrigungszeichen ist das B-moll (♭ ♮), welches beim Tritonus (f—h) zur Anwendung kommt, da die übermässige Quart f—h verboten ist und in die reine Quart (f—h) verwandelt werden muss (auch absteigend statt h—f wird b—f). Bisweilen steht dies Zeichen gleich nach dem Schlüssel am Anfange der Zeile und gilt für alle darin vorkommenden Noten h (wesentliches B-moll); bisweilen steht es im Laufe des Stückes links vor der Note h oder der Figur, in welcher h verbunden vorkommt, und gilt nur für diese Note allein (zufälliges, accidentelles B-moll). Das B-quadrat ♮ hebt die vorangegangene Erniedrigung (♭) wieder auf, und ist darum Auflösungs- oder Wiederherstellungszeichen. Ist kein ♭ vorausgegangen, so steht dies B-quadrat nur als Merkzeichen, um den Sänger aufmerksam zu machen, nicht b zu singen, wozu er etwa versucht sein könnte. In einigen älteren Choralbüchern wird ♮ fälschlich als ♭ gesetzt; es ist nur ein verunstaltetes ♮ (♭). — Das Erhöhungszeichen ♯, Doppelkreuz, von einigen auch B-cancellatum, gegittertes B genannt, das sich in einigen Choralbüchern findet, ist dem eigentlichen diatonischen Tonsystem des Chorals fremd; es wurde angewendet, um den Leitton der grossen Septime herzustellen, im ersten Tone z. B. das untere c vor dem Finalton d in cis zu verwandeln, des Wohlklanges wegen. Es konnte aber nirgends als in Hauptkadenzen (cis d, fis g, gis a) zugelassen werden, ohne zerstörend auf das ganze Tonsystem einzuwirken; nur in dieser Weise hat es seine Verteidiger seit Jahrhunderten gefunden, nunmehr hat man es wieder abgeworfen. Diese Erhöhung, Diësis, wurde aus der Figuralmusik herübergenommen und drängte sich auf, als die Harmonie sich ausbildete und der Choral mit der Orgel begleitet zu werden anfing. Bezüglich der Tonarten, in welchen der Choral sich bewegt, s. d. Art. Kirchentonarten.

Der Choralgesang ist ein einstimmiger Gesang, doch hat man nach und nach angefangen, wo Orgeln vorhanden waren, ihm mit der Orgel zu begleiten; so war es in den Klöstern und Stiften bei den Konvent- und Stiftsgottesdiensten, wenigstens in Deutschland. Seit der Säkularisation derselben 1803 hat dies aufgehört und der Choral war seitdem in Deutschland von den Kirchenmusikchören fast ganz verschwunden. Nur in einigen Städten, wo ehemals geistliche Stifte waren, wurden noch Jahrtage, Anniversarien, als sogenannte Choralämter gehalten, bei denen ein oder zwei Choralisten den Choral ohne Begleitung absangen. In neuerer Zeit greift man wieder zu dem altehrwürdigen Choral zurück; vorzüglich ist dies der Thätigkeit des Cäcilienvereines zu verdanken, nachdem schon vorher mehrere kirchliche Obere sich, leider mit geringem Erfolge, darum bemüht hatten. Apathie hatte man anfänglich dagegen, weil die richtige Vortragsweise des Chorals fast ganz verloren gegangen war und man ihn, Note für Note gleichwertig, vortrug, statt ihn als einen taktfreien Gesang zu behandeln gleich einem Recitative. Um ihn gehörig vorzutragen, gehören nicht bloss technische Fertigkeit, Kenntnis seiner Regeln und eine einigermassen kultivierte Stimme, sondern vielmehr noch Frömmigkeit

und gesunder Sinn; noch mehr unterstützt Verständnis der lateinischen Sprache und kirchlichen Liturgie. Hier handelt es sich nicht um fingierte Affekte und Gefühle, wie bei den Bühnenkünstlern, sondern um Wahrheit der Gefühle und Affekte. Wollersheim legt den Kirchensängern überhaupt ans Herz, drei Stücke nicht zu vergessen: dass sie zur Ehre Gottes singen, dass sie zu ihrer und der anderen Gläubigen Erbauung singen, dass sie im Hause Gottes singen. Sie müssen ihren Gesang als ein Gebet betrachten; dann werden sie auch andere Forderungen an ihren Gesang erfüllen, als: Übereinstimmung der Stimmen und Unterordnung unter den Rector chori, Vermeidung aller Übereilung und alles Drängens, Modulation der Stimme im Stärkegrad, Unterlassen des Schreiens, des Herausstossens und Brechens der Töne, Fernhaltens aller Schnörkel und künstlichen, die Eitelkeit zeichnenden Zuthaten, sowie der Sucht, vor anderen gehört zu werden; sie werden sich bemühen, den Text richtig zu sprechen, zu betonen und unterzulegen, und werden auch in der ganzen Haltung des Körpers, in Gebärde und Miene, im ganzen Benehmen das vermeiden, was der Andacht und Würde des Gottesdienstes und der Heiligkeit des Ortes nicht entspricht. Die besten neuesten Chorallehrbücher sind: Magister choralis, von F. X. Haberl, 7. Aufl. Regensburg F. Pustet; Choralschule von P. Ambros Kienle, Freiburg bei Herder 1884; besonders hervorragend: Les mélodies grégoriennes d'après la tradition, par Dom. Jos. Pothier, 1880. Tournay. Ins Deutsche übersetzt von P. Ambros Kienle. 1881, Freiburg, Herder.

Obwohl der Choralgesang, gut vorgetragen, auch ohne Begleitung seinen Zweck vollkommen erfüllen kann, so liebt man es doch, ihn öfter mit der Orgel zu begleiten. Aber eine solche Begleitung hat auch ihre eigentümliche Seite: die Harmonisierung des Chorals kann nur auf Grundlage des Tonsystems richtig geschehen, in welchem der Choral selbst komponiert ist, d. h. nach dem Systeme der alten Kirchentonarten, welche durchaus diatonisch sind und von der modernen Schlussweise meist ganz abweichen. Choräle richtig zu harmonisieren ist immerhin eine schwierige Aufgabe, da sie ohne Harmonie gedacht und erfunden sind und durch Überhäufung mit Accorden der Aufschwung und das raschere Dahinschreiten der Melodie, namentlich bei notenreicheren Figuren, leicht gehemmt werden kann. Das ist eine unverbrüchliche Regel, dass wegen der Harmonie kein einziger Ton der Melodie geändert werden darf. Es sind gegenwärtig (bei Beobachtung der ebengenannten Regel) drei Arten der Harmonisierung in Übung: die einen gestalten die Begleitung rein diatonisch mit Ausschluss jeder Diësis und geben jeder Note einen Accord (L. Schneider, Van Damme); die anderen lassen sparsam chromatische Töne, so bei Kadenzen zu (Mettenleiter, Oberhoffer); die dritten lassen ebenfalls die Diësis in der Begleitung zu, geben aber manchen Figuren nur einen Accord, um dem Gesange möglichste Freiheit zu gestatten. In dieser, jedenfalls vollkommensten Weise sind die Choralbegleitungen: Organum concomitans ad Ordinarium Missae, von F. X. Witt und Organum concomitans ad Graduale et Vesperale romanum, von Jos. Hanisch und F. X. Haberl (beide Werke bei

F. Pustet in Regensburg verlegt) gehalten. Bemerkenswert ist auch: „Die Harmonisierung des Gregorianischen Choralgesanges". Von P. Schmetz, 1886 (Düsseldorf, L. Schwann).

Choralbücher sind jene Bücher, in welchen die für die kirchlichen Verrichtungen notwendigen und bestimmten Choralgesänge gesammelt und enthalten sind. Nach ihrer Bestimmung haben sie verschiedene Namen: Antiphonarium, Graduale, Vesperale, Processionale (s. d.). Sämtliche Choralbücher wurden seit dem Jahre 1870 einer Recension unterworfen, vom apostolischen Stuhle autorisiert und als offizielle Choralbücher (typische Ausgabe) durch F. Pustet in Regensburg gedruckt.

Choralisten, eigens besoldete Laiensänger, welche an Dom- und Stiftskirchen angestellt sind, um die Geistlichkeit im Chorgebete oder vielmehr im Chorgesange zu unterstützen.

Choraliter. Dieses Wort wird gebraucht, um anzudeuten, dass entweder für einen Gottesdienst der Cantus Gregorianus als Musik angewendet wird, oder dass ein Text einstimmig und nach Art des Chorales komponiert ist. Choraliter legere (choralmässig lesen) bezieht sich auf den Singleseton der Evangelien, Lektionen, Prophetien und anderer kirchlicher Lesestücke.

Chor-aula (aula chori) hiess der an den Dom- und Stiftskirchen zum Unterrichte der Chorknaben im Gesange eingerichtete Saal.

Choraulen hiessen die an den Dom- und Kollegiatsstiftskirchen angestellten Chorknaben. Diese lebten in eigenen Instituten (s. kirchliche Singschulen) beisammen unter der Aufsicht und Leitung des Chordirektors, welcher auch den Unterricht im Gesange zu besorgen hatte. Ausserdem wurden sie noch in den übrigen Gegenständen der an den Stiften und Abteien regelmässig organisierten Dom- und Klosterschulen unterwiesen. Manchmal wurden mit diesen Instituten Knabenseminarien in Verbindung gebracht, oder doch die geeigneten Scholaren der letzteren als Choraulen unterhalten und verwendet.

Chorda (lat.), die Saite, auch davon genannt der Ton selbst.

Chordirektor, Chordirigent, Chorregent, *regens chori* u. dgl. ist diejenige Person, welche für die Musik des Kirchenchores zu sorgen und sie zu leiten hat (s. Kantor). In Frankreich hiessen sie auch Musikmeister, maître de musique. Der Name Kapellmeister, maître de chapelle, ist jüngeren Ursprunges; er wurde wohl zuerst im fünfzehnten oder sechzehnten Jahrhunderte dem Vorsteher des päpstlichen Sängerchores gegeben, da 1545, als nach dem Brande der Archive, wobei die Satzungen dieses Chores mit verbrannt waren, die Konstitution und die alten Satzungen erneuert und erweitert wurden, der Vorsteher der Sänger „Magister capellae" benannt wird. Von da scheint sich dieser Name an den Höfen der Fürsten, welche für ihre Privatkapellen und ihr Privatvergnügen sich Sänger und Musiker anstellten, eingebürgert und nachderhand auf alle Vorsteher der Musikchöre an den Dom- und Stiftskirchen übergegangen zu sein.

Die Erfordernisse und Pflichten eines kirchlichen Musikvorstehers, mag er nun einen Titel führen, welchen er will, mögen folgende sein:

1) Er sei Katholik und zwar ein getreues Kind seiner heiligen Kirche, durchdrungen von ihrem Geiste, mitlebend mit ihrem Sinne, begeistert für ihre Ehre und Verherrlichung, unsträflich in seinem Lebenswandel. Überdies besitze er hinreichende Kenntnis der liturgischen Vorschriften, die auf die Dienstleistungen und das Verhalten des Chores Bezug haben; verstehe vollkommen den Geist, der in den einzelnen Ceremonien und gottesdienstlichen Handlungen waltet und durch die Musik verdolmetscht werden soll. Er vergesse nie die Unterordnung unter die geistlichen Kirchenvorstände.

2) Er besitze hinreichende praktische Musikkenntnisse und Fertigkeiten; unerlässlich ist die Kenntnis der Gesangkunst und der Orgel; dass er auch einigenteils mit den Instrumenten, die etwa zur Anwendung kommen, vertraut sei bezüglich ihres Charakters und Wesens, wenn er sie auch nicht spielen kann, bedarf kaum einer Erwähnung.

3) Ein guter Musikdirigent ohne tiefere theoretische Musikbildung ist undenkbar; diese ist ihm notwendig zur Einsicht in die ganze Konstruktion der aufzuführenden Werke, wodurch erst eine genaue und sichere Einübung und Produktion derselben ermöglicht wird; ist notwendig zur Erfassung des Geistes, der in der Komposition ruht. Die Geschichte der Kirchenmusik darf ihm nicht fremd sein. Er bilde seinen Geschmack und ignoriere deshalb noch nicht die profanen Meisterwerke eines Mozart, Bethoven etc. Hierzu muss eine allgemeine Bildung sich gesellen, ohne sie bleibt ihm vieles unaufgeschlossen; sie hilft ihm, erst wahrhaft die heilige Tonkunst zu würdigen und ihre Geheimnisse zu enträtseln.

4) Er sehe sich um gute kirchliche Musikstücke um, studiere die besten, hole sich Belehrung bei Männern, die ihm Aufschluss geben können, eigne sich so die Wissenschaft über heilige Musik an, verbanne alle leichtfertige und seichte Musik von seinem Chore, wenn solche bisher Platz gefunden; verpöne alle Ärgernisse, die so häufig den Chor entweihen und suche seinem Chore die kirchliche Würde zu wahren; er lasse sich von dem verdorbenen Geschmacke des „Publikums“ nicht am Gängelbande führen.

Kurz, er betrachte sein Amt als ein heiliges, seine Pflichten als hochwichtige, — sie betreffen den Dienst Gottes, die Erbauung der Gläubigen, die Verherrlichung der Kirche.

Chordometer, s. Bezug.

Chorkleidung. Nach dem Ordo romanus I. und II. trugen die Subdiakonen der schola cantorum die Planeta — das nach allen Seiten geschlossene Messgewand, welches sie bei Beginn des Gesanges vorne in die Höhe hoben. Ums zwölfte Jahrhundert war die Kleidung der Sänger die sogenannte cappa, eine Art Mantel mit Ärmeln und einer Kapuze, welcher vorne offen war, bis auf die Füsse reichte, mit Fransen besetzt und von weissen Linnen war. Den Kopf bedeckten sie mit einem Hute, in den Händen trugen sie, oder doch wenigstens der Vorsänger, einen, manchmal von Silber gefertigten oder sonst geschmückten

Stab (virga regia). Doch war es nicht überall gleich, in manchen Gegenden waren die Kapuzen, als den Mönchen gehörig, verboten. In den Klöstern war es Vorschrift, dass die Cantores ihren Kirchendienst in der cappa-cuculla, einem mantelartigen Kleide, welches bei den verschiedenen Orden verschiedene Farbe, weiss oder schwarz hatte, vom 15. September bis zum Karsamstag, und in weissen Chorhemden, superpelliceis, vom Karsamstag bis 15. September verrichten, ausgenommen an Vigilien und bei Totenoffizien, denen sie in ihrer gewöhnlichen klösterlichen Kleidung beiwohnten. Im allgemeinen ward immer gefordert, dass die chori ministri, Sänger, Choralisten, in klerikaler Kleidung und mit einem Chorrocke — auch die Singknaben — im Chore erscheinen. So bestimmt eine Synode von Antwerpen 1576 den Gebrauch von Chorröcken in den Landkirchen auch für die Schuljugend, welche zum Chorgesange herangebildet wurde. Gleiches verlangten Augsburger Synodaldekrete (1610) und überdies, dass die Sänger womöglich Kleriker seien. So ist es auch jetzt noch Gebrauch — leider nur bei wenigen Anlässen —, dass die Sänger in Chorröcken ihren Dienst leisten. „Die Chorröcke aber seien gebührend lang, mit weiten, kurzen Ärmeln versehen; schwarze oder blaue Krägen sind nicht Vorschrift. In Frankreich vollführen die Zöglinge der Knabenseminare an einigen Kirchen den Gesang in weissen Alben, mit roten Cingulen und gleichfarbigen Birreten.

Chorsänger werden diejenigen genannt, welche überhaupt auf dem Kirchenchore mit ihrer Stimme mitzuwirken haben, dann auch solche, welche sich nicht an den Solopartieen beteiligen, sondern bloss im Chor, d. d. beim Tutti mitsingen.

Chroma (griech. χρῶμα, Farbe), war schon bei den Griechen terminus technicus für Modulation. Chromatisches Geschlecht, s. griechische Musik. — Chromatische Töne nennt man im neueren Tonsysteme alle, von den ursprünglichen Tonstufen c d e f g a h hergeleiteten und aus diesen durch Erhöhung oder Erniedrigung entstandenen Töne, z. B. von c—cis oder ces, von g—gis oder ges. Die dabei gebrauchten Anhängsilben (es, is, eses, isis) werden daher auch chromatische Silben genannt. Eine melodische Tonfolge mit eingemischten chromatischen Tönen, aufwärts mit Erhöhungen (c, cis, d, dis, e, f, fis, g, gis, a, ais, h, c) und abwärts mit Erniedrigungen (c, h, b, a, as, g, ges, f, e, es, d, des, c) wird auch chromatische Tonleiter geheissen.

Chronometer, Zeit- oder Taktmesser. Da die verschiedenen Noten, Pausen u. dgl., sowie die Tempobezeichnungen keine absolute Dauer der Zeit angeben, sondern erstere nur bedeuten, dass z. B. die Viertel-, Achtelnoten oder Pausen den vierten oder achten Teil der Zeitdauer von einer Einheit, von der ganzen Note oder Pause haben, aber noch keineswegs bestimmt ist, welche Zeitdauer dieser Einheit zukommt, — letztere, die Tempobezeichnungen nur im allgemeinen auf die schnellere oder langsamere Bewegung hinweisen, so suchten sinnige Köpfe ein absolutes Bewegungsmass herzustellen, welches ganz genau die Dauer einer solchen Noteneinheit angäbe, wie sie der Komponist gedacht und angenommen hat. Unter vielen zu diesem Zwecke

ersonnenen Instrumenten erwies sich das Metronom, welches der Hofmechanikus Mätzel in Wien konstruierte, als das vollkommenste. Die Maschine besteht aus einem durch ein Räderwerk in Bewegung gesetzten, aufrecht stehenden Pendel, der vor einer Gradtafel schwingt und dessen Bewegung durch ein verschiebbar an ihm angebrachtes Bleigewicht in verschiedenen Graden beschleunigt oder verzögert werden kann. Der Komponist sucht nun den Grad auf, auf den gestellt, der Pendel das Zeitmass einer ganzen, halben, Viertel- u. s. w. Note angibt, wie er dasselbe für seine Komposition gedacht hat oder wünscht, und verzeichnet diesen Grad mit beigesetzter Note am Anfange des Stückes. So deutet beispielsweise M-M (Mälzls Metronom) oder Mlzl (Mälzl) oder M (Metronom) 𝅗𝅥 = 50 an, dass eine halbe Note so lange dauern soll, als ein Pendelschlag, wenn das regulierende Gewicht auf 50 (die Gradtafel geht von 50 bis 160) steht.

G. Weber hat ein weniger kostspieliges, eigentlich sehr wohlfeiles Instrument angefertigt, das jeder sich selbst in kürzester Zeit anfertigen kann. Es besteht in einem einfachen, mit einem kleinen Gewichte (z. B. einer Bleikugel) beschwerten Faden von bestimmter Länge, der an einem Ende gehalten und am Gewichte durch einen mässigen Stoss in Bewegung gesetzt wird. Je kürzer der Faden ist, desto schneller schwingt der Pendel, je länger, desto langsamer. Teilt man den Faden nach Zollen ein und bemerkt sie daran, so kann man wie am Metronom, mit ihm das Zeitmass sehr genau bemessen. Eine vergleichende Tafel des Metronom mit Webers Fadenpendel stellt sich also dar:

Mälzl. Metronom.		Weber. Rheinländ. Zoll.	Mälzl. Metronom.		Weber. Rheinländ. Zoll.	Mälzl. Metronom.		Weber. Rheinländ. Zoll.
50	=	55	76	=	24	116	=	10
52	=	50	80	=	21	120	=	9
54	=	47	84	=	19	126	=	8
56	=	44	88	=	18	132	=	7½
58	=	41	92	=	16	138	=	7
60	=	38	96	=	15	144	=	6½
63	=	34	100	=	14	152	=	6
66	=	31	104	=	13	160	=	5
69	=	29	108	=	12			
72	=	26	112	=	11			

Bei Anwendung der Metronomen vergesse man nicht, dass sie nur ein Fingerzeig für die Auffassung von seiten des Komponisten ist; jeder tüchtig gebildete Musikdirektor wird durch Studium und Eindringen in den Geist der Komposition den Grad der Bewegung am sichersten erkennen; überdies kann es Umstände geben, welche eine Abweichung von der metronomischen Verzeichnung fordern, insofern nämlich die grössere Tonmasse, die man zur Produktion verwenden kann, oder ein grösseres Lokal mindere Schnelligkeit des Tempo gebieten; auch die jedesmalige Stimmung des Musikers wird ihren Einfluss auf die Auffassung des Stückes äussern, so dass wir bei erregterer Stimmung

das Tonstück lebhafter als bei ruhiger Gemütsstimmung vortragen werden.

Cirus, Circulus, Circumflexus, diejenige melodische Figur, bei welcher die Stimme nach einer kleinen Abweichung wieder in denselben Ton zurückkehrt, z. B. c d c, c h c, g a g f g. (Hucbald.)

Clarinette, Clarinetto, ein gewöhnlich aus Buchsbaum oder Ebenholz gefertigtes Blasinstrument, das der Oboe ähnlich ist, nur dass sein Mundstück nicht wie bei dieser aus zwei Blättern, sondern aus einem einzigen schnabelförmigen Stücke mit einem unten angefügten Blättchen von spanischem Rohrholze besteht. Ausser dem Mundstück (die Birne genannt) besteht es aus zwei Mittelstücken, an welchen die Tonlöcher und Klappen angebracht sind, und an diese schliesst sich unten der Schalltrichter, Becher oder Stürze, an. Die Clarinette hat einen vollen, kräftigen, aber weniger scharfen Ton als die Oboe; in den unteren Regionen jedoch klingt er dumpf, dunkel und dick, in den höheren sehr hell, in den höchsten aber scharf schneidend, am schönsten voll und weich in den Mitteltönen. Der Umfang des Instrumentes beträgt überhaupt vier Oktaven, vom kleinen c bis zum dreigestrichenen a. Um es möglich zu machen, aus allen Tonarten bequem und rein spielen zu können, bedient man sich verschieden stimmender Clarinetten; die gebräuchlichsten sind die C-, B- und A-Clarinette, von denen die erste ihre Töne gibt, wie sie notiert sind; die B-Clarinette klingt um einen ganzen Ton, die A-Clarinette um eine kleine Terz tiefer, als die Notierung zeigt. Für das Orchester ist dieses Instrument von Wichtigkeit; auch als Soloinstrument ist es eines der glänzendsten und ausdruckvollsten, da es alle möglichen Passagen und grosse Modifizierung des Tones gestattet. — Erfunden ward die Clarinette von dem Flötenmacher J. Christian Denner in Nürnberg um 1690; zu allgemeinerem Gebrauche kam sie erst später. Anfangs hatte sie nur die sieben Tonlöcher und zwei Klappen; im Laufe der Zeit erfuhr sie viele Verbesserungen, namentlich wurde die Zahl der Klappen vermehrt, welche der berühmte Clarinettist Iwan Müller bis auf dreizehn brachte. Um ihre Verbesserung sammelten sich noch Verdienste der Hofmusikus Stadler in Wien (1801), Jansen in Paris, J. Ziegler in Wien, Friedrich Czermak in Prag u. a.

Clarino, s. Trompete.

Clausula (lat.), s. Kadenz.

Clavis, franz. clef, deutsch Schlüssel, bedeutet 1) Taste an den Klavieren, Orgeln; 2) den Balken in der Orgel zum Aufziehen der Bälge; 3) in älteren Lehrbüchern das Zeichen, welches wir jetzt Schlüssel nennen; auch die Note selbst wird so genannt, z. B. der Clavis C die Note, der Ton C.

Clivis, Clinis, s. Neumen.

Collecta (lat.), heisst das Gebet, die Oration, welche der Priester nach dem Gloria der heiligen Messe, oder wenn dieses ausfällt, nach dem Kyrie betet oder singt und mit dem Segensspruch: „Dominus vobiscum“ einleitet. An sie schliessen sich oft je nach der Gattung des Festes, oder wenn Commemorationen von Heiligen stattfinden, noch eine oder mehrere Orationen

an. Die Gesangsweise dieser Orationen wird Collectenton genannt (s. Oration).

Colon. s. Distinctio.

Color (lat.), Farbe. 1) Guido benützte farbige Linien statt der Schlüsselbuchstaben oder Schlüsselzeichen und zeichnete die F-Linie mit roter, die C-Linie mit gelber Farbe. Die Mensuralisten bedienten sich auch roter Noten, um eine gegenteilige Mensur (perfekt oder imperfekt) anzudeuten, oder anzuzeigen, dass die betreffenden Noten um eine Oktav höher gesungen werden, oder auch um den Cantus firmus zu unterscheiden. Als im fünfzehnten Jahrhunderte die weisse (leere) Note höherwertig als die schwarze (mit ausgefülltem Kopfe) angenommen wurde, verstand man unter color die letztere Art Noten (Glarean). 2) Color nennt Marchettus von Padua auch die sogenannte musica ficta, die Einfügung chromatischer Halbtöne (colores ad pulcritudinem consonantiarum, Gerb. III, 74. 135). 3) s. v. wie Verzierungen, Passagen u. dgl. Die Sänger, auch der älteren Zeit, liessen es sich nicht nehmen, die melodische Führung der Stimmen durch sogenannte Diminution oder Fraktion, d. i. Auflösung grösserer Notenquantitäten in kolorierende Figuration verschönern zu wollen, so dass schon Josquin de Près sich darüber beklagt. Hieronymus von Mähren beschreibt in seinem Tractatus de Musica (dreizehntes Jahrhundert) die Koloraturen (flores), deren sich die französischen Sänger beim Choralgesange bedienten. Um der verkehrten Anwendung zu begegnen, setzten später die Meister die gewünschten Koloraturen in ihre Kompositionen teilweise selbst ein; ausserdem aber gab man gute Anweisungen, um durch Kolorieren einen Gesang zu einem eleganten und zierlichen zu machen, wie es z. B. A. Petit-Coclicus, Prätorius thaten. Der Contrapunctus floridus ist nichts anderes, als eine bescheidene und vernünftige Anwendung des Kolorierens auf die Komposition. Im Grunde genommen sind auch die Ligaturen und Neumen (Jubilen) des Gregorianischen Chorals nichts anderes, als Koloraturen, welche die einfache Melodie geschmeidiger, biegsamer und schmuckvoller machen. In der Epoche der grossen Arie (siebzehntes und achtzehntes Jahrhundert) ward die Koloratur aufs höchste getrieben, wie sie sich in Arien von Händel, Jomelli, selbst noch von Mozart und Haydn findet. Jetzt ist sie fast ganz zurückgedrängt.

Comes, s. Fuge.

Commissura, bedeutete ehemals eine Tonverbindung, bei welcher zwischen zwei konsonierende Töne eine Dissonanz und zwar eine aus dem nächstliegenden Intervalle eingeschoben wurde. Geschah dies auf dem guten Taktteil, so hiess sie commissura directa, auf dem schlechten Taktteil — commissura cadens.

Communio, s. Messe.

Complementum intervalli wird die Quantität oder Intervallengrösse genannt, welche einem Intervalle zur Ergänzung der Oktave fehlt und die Umkehrung bildet.

Completorium (die Vollendung), der Schluss des kirchlichen Tagesoffiziums, auch Completa oder Complendae früher genannt, ist gleichsam das priesterliche Abendgebet.

Ursprünglich galt die Vesper als Abendoffizium; das Completorium ist erst eine Schöpfung des heiligen Benedikt und er bestimmte hiefür den 4., 90. und 133. Psalm, wie es im Benediktinerbrevier noch jetzt sich findet; im neunten Jahrhunderte kam ein Teil des 30. Psalmes hinzu, sowie der Lobgesang Simeons „Nunc dimittis“ mit einer eigenen Antiphon, worauf noch Gebete (jetzt eine einzige Oration) folgte. Zu den Zeiten des heiligen Gregor I. wurde die Komplet nicht in der Kirche, sondern in den Dormitorien von den Mönchen gebetet, und zwar gleich nach dem Nachtessen. Nach den letzten Versen begaben sich alle zur Ruhe. — Die (drei oder) vier Psalmen, welche im römischen Brevier eine Antiphon haben, werden im achten Psalmtone gesungen; das „Nunc dimittis“ aber im dritten Tone. Das Completorium bleibt sich stets gleich, mit Ausnahme der Gebete (Preces), welche an den festis semidupl., simplic. und an den Feriis eingeschoben werden. An die Oration und die folgenden zwei Versikel und Responsorien nebst Benediktion reiht sich unmittelbar die der Zeit nach treffende marianische Antiphon.

Con, ital., mit; z. B. con fuoco oder brio = mit Feuer; con espressione = mit Ausdruck; con moto = mit Bewegung; con sordino = mit dem Dämpfer; con spirito = mit Geist. — In Zusammensetzung mit dem Artikel erscheint col, coll', colla, cogli, z. B. coll' arco (auch bloss arco) = mit dem Bogen; coll' ottava = mit der Oktave zu begleiten; colla parte = mit der Hauptstimme, d. h. dass die Begleitung sich im Tempo nach der melodieführenden Hauptstimme richten soll.

Concentus, das Zusammensingen, Zusammenklingen, die Übereinstimmung mehrerer Stimmen, sei es durch Unisonogesang vieler Stimmen, oder in Oktaven, oder in Quinten und Quarten, wie zu Hucbalds Zeiten, oder sei es in ordentlicher Harmonie, wie heutzutage, wo dieses Wort so viel sagen will als Accord (s. Accentus eccles.).

Concordantia, bei den alten Theoretikern soviel als Konsonanz.

Conductus, eine der ältesten mehrstimmigen Kompositionsformen, wobei der Tenor (cantus firmus) nicht aus dem Gregorianischen Choral genommen, sondern freie Erfindung des Tonsetzers war (Franko), und sich wohl auch freier bewegte.

Condukten sind enge Röhren, welche den Orgelpfeifen, welche nicht unmittelbar über der Windlade stehen, den Wind zuführen.

Conjunctivum hiess in der antiken Musik und bei den aus Boethius schöpfenden Theoretikern das dritte Tetrachord des Tonsystems, insofern es mit dem letzten Tone des zweiten Tetrachordes anfing; der griechische Name ist synemmenon. Conjunctio (Synaphe), bedeutet also den Zusammenhang zweier verbundener Tetrachorde (s. Griech. Musik). Hierauf gründet sich auch die alte Benennung conjunctiva (nota) für die accidentelle Erhöhung oder Erniedrigung eines Tones. — Conjunctio nannten alte Tonlehrer, wie Marchettus de Padua, auch die Intervalle, als die Verbindung der einzelnen Töne.

Continuo, s. Basso continuo.

Copula (lat.), Band, Verbindung, bedeutet 1) eine Vorrich-

tung an der Orgel, wodurch mehrere Manuale oder diese mit dem Pedal verbunden werden können (Manual-, Pedalkoppel). 2) Copel oder Koppel ist der Name einer achtfüssigen Labialstimme in der Orgel. 3) Copula war auch eine der ältesten zwei- oder dreistimmigen Kompositionsform, wobei eine oder zwei Stimmen in fortgesetzten Ligaturen von zwei Noten bei schneller Ausführung sich bewegten (Franko. W. Odington).

Corno (ital.), s. Horn.

Corpus (Körper) nennen die Instrumentenmacher den Kasten bei Klavier-, Geigen- und Lauteninstrumenten.

Credo, s. Messe.

Crescendo (s. Vortragszeichen), abgekürzt cresc., wachsend, zunehmend, bedeutet, dass die Stärke des Tones oder einer Reihe von Tönen anwachsen, zunehmen soll. Bei längeren Reihen wird das Wort in Silben auseinander gedehnt gesetzt; bei kurzen Stellen bedient man sich auch des Zeichens $<$.

Cylindergebläse, s. Orgel.

Cymbalum, ein im Mittelalter gebräuchliches Instrument, welches mit vielen Glöcklein besetzt war. Gerbert führt in den Script. einige alte Anweisungen an, solche Glöcklein nach den Tönen der Oktave herzustellen.

D.

D — die zweite Stufe der modernen diatonischen Tonreihe; in der Solmisation und bei den Franzosen und Italienern heisst sie Re.

Da capo (ital.), vom Anfange an, bedeutet die Wiederholung eines Satzes bis zu einer mit „Fine“ bezeichneten Stelle, daher auch „Da capo al Fine“. Die Wiederholung eines Satzes, welche in den früheren Arien stereotyp war, findet sich zuerst in den Opern von Alessandro Scarlatti (1693).

Damenisation, s. Solfeggio.

Dämpfer, ital. Sordino, franz. Sourdine, ist eine mechanische Vorrichtung, um den Ton musikalischer Instrumente weicher oder schwächer zu machen. Bei Geigeninstrumenten besteht er aus einem kleinen dreizackigen Kamme aus Holz, Elfenbein oder Metall, dessen gespaltene Zacken auf den oberen Teil des Steges gesteckt werden, ohne dass sie die Saiten berühren; der Dämpfer muss ganz genau auf den Steg passen, damit der Ton nicht schnarrend und ungleich werde. Bei Blasinstrumenten besteht er aus einem gut abgedrehten Stückchen Holz (für die Trompete), oder aus einer mit Tuch überzogenen hohlen Kugel von Pappe, welche Vorrichtungen in den Schalltrichter geschoben werden. Bei Klavierinstrumenten bringt ein mit Tuch oder feiner Wolle belegter Körper, welcher auf die Saite fällt, sobald der Finger von der Taste gehoben wird, die Dämpfung hervor.

Bei Geigen- und Blasinstrumenten wird der Gebrauch des Dämpfers durch „con Sordino“, die Entfernung desselben durch „senza Sordino“ angezeigt.

Dasian-Notierung ist die eigentümliche Tonzeichenschrift, deren sich ein von Gerbert unter dem Namen Hucbald vorgeführter Tonlehrer des zehnten Jahrhunderts und seine Schule, wohl nur zu Unterrichtszwecken bediente. Er legte das Zeichen |▪ zu Grunde und bildete durch Verbindung desselben mit S und C und durch die verschiedene Stellung dieser Zeichen eine Tonreihe von vier aneinander geschlossenen gleichen Tetrachorden, welche der Reihe: Γ A B⌣(?) C | D E F G | a ♮ c d | e fis g a/a | ♮ c (cis) entsprachen. So gewann er lauter reine Quinten für das Organum. (Vgl. Kirchenmusikalisches Jahrbuch von Dr. F. X. Haberl, 1891, S. 3.)

Déchant (franz.), s. v. w. Discantus (s. d.).

Decime, ist ein Intervall, dessen Töne zehn diatonische Stufen voneinander abstehen, z. B. C—e. Sie ist eigentlich die um die Oktave höher gerückte Terz und wird auch stets als solche behandelt. Der Name Decime wird hauptsächlich nur gebraucht, wenn vom Kontrapunkt die Rede ist, da die Umkehrung einer Stimme in die Terz verschieden ist von der Decime. In der Generalbassschrift wird sie mit 10 bezeichnet, nicht mit 3, wenn die Note eine Stufe aufwärts geht.

Decrescendo, abnehmend, der Gegensatz von crescendo, anwachsend, deutet an, dass die Stärke des Tones in einer Note oder Notenreihe sich nach und nach vermindern soll. Das Zeichen dafür ist .

Deductio (lat.), bezeichnet schon bei Hucbald die aufwärts gehende Führung der Töne. Auch bezeichneten ältere Theoretiker mit diesem Worte eine Accordfolge, in der eine Dissonanz sich in eine Konsonanz auflöste; Johann de Garlandia verstand darunter die vollständige Benennung der Claves, z, B. C fa ut. A la mi re. Dann benannte man später die sieben Hexachorde (naturale, durale, molle), welche sich an der guidonischen Hand ergeben, deductiones, als von der Silbe ut fortgeführte Reihen, sonst auch proprietates geheissen.

Deklamation ist der künstlerische, über dem einfachen Konversationston stehende Redevortrag, welcher nicht bloss durch deutliche und schöne Wortaussprache begrifflich etwas dem Verstande, sondern auch durch Mitbeteiligung der Empfindung oder Leidenschaft es unserem Gefühle nahe legt. Auch in der Musik redet man von Deklamation, 1) insofern der Komponist sich angelegen sein lässt, dass er bei Gesangmelodieen vor allem das Metrische des Textes ins Auge fasst und die accentuierten und accentlosen Silben korrekt behandelt, den musikalischen Accent mit dem musikalischen zusammenfallen lässt und die Ein- und Abschnitte beiderseits wohl beachtet; dann dass er auch dem Gefühlsinhalte durch Hebung, Senkung, Verweilen, Vorwärtsdrängen u. s. w. Rechnung trägt. (Vgl. „Der Sprachgesang“ von P. Magnus Ortwein, Rgsbg. J. Seiling 1884.) 2) Insofern der Sänger nicht bloss richtig spricht, sondern auch seinen Gesang mit dem Texte in allem Genannten übereinstimmen lässt und zum Ausdrucke zu bringen sucht, was der Text will und der Komponist beabsichtigt. Für den Kirchensänger

ist eine richtige Deklamation, besonders für den Choralgesang, unumgänglich notwendig.

Deponere (lat.) **cantum**, bedeutete früher: einen Gesang abwärts und seinem Ende, seinem Finaltone zuführen.

Dessus ist der franz. Name für Sopran oder Discant.

Détaché, franz. Bezeichnung des Abstossens der Noten — Staccato.

Detonieren, **Detonation**, bedeutet vornehmlich beim Singen das Zuhoch- und Zutiefangeben des Tones, das Abweichen vom richtigen Tone, kurz das Falschsingen. Es hat seinen Grund teils in schlecht gebildetem musikalischen Gehöre, teils in der Organisation der Stimmwerkzeuge, teils in fehlerhafter Methodik beim Gesangunterricht; oft wird es auch veranlasst durch zu grosse Anstrengung, manchmal auch durch Nachlässigkeit des Sängers. Häufig findet sich bei jungen Sängern, dass sie in einem tieferen Tone enden, als in welchem sie angefangen haben, dass sie mit der Stimme sinken. Ist der Grund davon nicht fehlerhafte Organisation, so kann diesem Übelstande meistens abgeholfen werden, wenn der Sänger sich gewöhnt, ohne Furcht und mit einer edlen Dreistigkeit vorzutragen, wenn er sich einer guten Haltung des Körpers befleissigt, seiner Stimme nicht zu viel zumutet, namentlich vor allem heftigen Singen sich hütet, dabei besondere Aufmerksamkeit auf das Atemholen hat und stets auf seine Stimme hört, um sich über den richtigen Ton Rechenschaft geben zu können.

Deuterus, s. Kirchentöne.

Diapason, griechischer Name für Oktav. Die Franzosen bezeichnen mit diesem Worte teils die Mensur einiger Blasinstrumente, teils die Normaloktav (D-normal), teils den Stimmton (Pariserton) und daher auch die Stimmgabel selbst.

Diapente, griechische Benennung der reinen Quint.

Diapentisare bezeichnete bei den alten Tonlehrern das Fortschreiten in Quinten, welches beim Organum stattfand.

Diaphonie (griech.) nannten die Griechen alle Intervalle ausser der Oktave (antiphonia), der Quart und Quint (Symphonia), z. B. die Sext, die Terz, wobei beide Töne scharf auseinandertreten, ohne deswegen dissonierend zu sein. — Im elften Jahrhunderte und in den folgenden bedeutet der Name einen Zwiegesang, oder auch einen von mehreren Stimmen ausgeführten Gesang, wobei die verschiedenen Melodieen einen guten Zusammenklang geben. Was Guido „Diaphonie“ nennt, bezeichnete Hucbald noch als „Symphonie“, da bei ihm die zu einer Hauptstimme (vox principalis, Cantus firmus) eine zweite oder auch dritte und vierte nur in Quart-, Quint- oder Oktavparallelen hinzutrat. Bei Guido erscheint die zweite Stimme melodisch schon mehr verschieden, indem er über oder unter einem liegenden Cantus firmus auch Terzen zulässt und an den Abschnitten die beiden Stimmen gegeneinander gehend in Unisono zusammentreffen lässt (occursus). Von nun an wird der Name Diaphonie ein Geschlechtsname, unter den Joh. de Muris alle Arten des im vierzehnten Jahrhunderte gebräuchlichen zwei- und mehrstimmigen Kompositionsformen subsummiert: Discantus und Organum mit seinen Spezies: Kondukten, Motetten, Fugen, Can-

tilenen, Rondellen, Ochetus, Copula. Einen bloss zweistimmigen Gesang bezeichnet er auch mit Diaphonia (vom griech. δύο zwei), einen dreistimmigen mit Triphonia u. s. w. (Coussem. II. 395, Gerb. III. 239.)

Diaschisma, s. Komma.

Diastemma, griechischer Ausdruck für kleineres Intervall (s. Systema).

Diatessaron hiess bei den Griechen und alten Theoretikern die reine Quart; „diatessaronare" bezeichnete das Fortschreiten in Quarten beim Organum.

Diatonisch. Mit diesem Worte, das aus der griechischen Musik beibehalten wurde, bezeichnet man die Tonleiter, die vom Grundtone bis zu seiner Oktave durch sieben Stufen aufsteigt, von denen zwei grosse halbe Töne, die übrigen ganze Töne sind, als C D E⁀F G A H⁀c. Jeder Gesang, der seine Intervalle aus einer solchen Tonleiter nimmt, wird ein diatonischer Gesang genannt; es verschlägt nichts, wenn auch die Tonreihe oder der Gesang auf andere Stufen durch Anwendung von Versetzungszeichen versetzt wird (Transponierter Gesang), wenn nur die diatonischen Intervallenverhältnisse beibehalten und nicht Intervalle beigezogen werden, welche der diatonischen Leiter fremd sind (chromatische und enharmonische Töne). In der heutigen Musik kommt selten die diatonische Tonleiter rein zur Anwendung, indem sie durch die harmonischen und melodischen Ausweichungen (Modulationen) sehr häufig unterbrochen wird. Die Choräle oder der Gregorianische Gesang sind in der diatonischen Tonweise geschrieben und dulden mit Ausnahme des b rotundum keine leiterfremde Erhöhung und Erniedrigung der Töne.

Diatonisches Tongeschlecht nannten die Griechen diejenige Anordnung ihres Tetrachordes, welche einen Halbton und zwei ganze Töne (h c d e) und zwar in den verschiedenen Tonarten in abwechselnder Reihenfolge nacheinander erscheinen liess.

Diazeuxis, Diazeugmenon (disjunctio), die Trennung zweier Tetrachorde (s. Griechische Musik).

Dies irae, s. Sequenzen.

Diësis war bei den Griechen zunächst jede Teilung der Töne; insbesonders nannten sie den vierten Teil eines Tones eine enharmonische Diësis, nach welcher Aristoxenus auch die Grösse der übrigen Intervalle mass. Analog den Griechen hiessen die Theoretiker des zwölften und dreizehnten Jahrhunderts ein Intervall, das nach den mathematischen Berechnungen keinen vollen halben Ton ausmachte, eine Diësis. („Cum aliquis tonus bipartitur propter aliquam consonantiam colorandam, prima pars toni, sic divisi, si per ascensum fit, maior est, et vocatur chroma, pars vero, quae restat, diësis dicitur." Marchettus de Pad. — Joann. de Muris sagt: „Semitonium minus vocatur diësis.") — Später (sechzehntes Jahrhundert) verstand man unter diesem Worte das Erhöhungszeichen (♮ oder ♯) beim Semitonium fictum. — Die Italiener und Franzosen benennen noch das Kreuz (♯) diësis, dièze, und fügen diese Wörter den Tonnamen bei, z. B. cis — franz. c ut dièze; ital. c sol fa ut

diësis. — Vor dem sechzehnten Jahrhunderte machte man von der Diësis als der Erhöhung eines Tones in der diatonischen Leiter im Gregorianischen Choral (Cantus planus) keinen Gebrauch; für den Discantus sprechen schon die Theoretiker zu Ende des zwölften Jahrhunderts als „musica ficta" davon.

Differentia, s. Psalm.

Diffinitio, s. Psalm.

Dilettant, vom ital. dilettante, bezeichnet überhaupt einen Liebhaber der Kunst, und der Tonkunst insbesondere, der dieselbe nicht ex professo, sondern bloss zu seinem Vergnügen treibt, sich mit ihr nicht aus Beruf abgibt. Obwohl man gewohnt ist, unter Dilettanten sich Leute vorzustellen, welche die Musikkunst nicht gründlich verstehen, — ein Nachhall der Zunftmässigkeit, — so ist doch gewiss, dass in ihre Reihen eine sehr grosse Anzahl der gebildetsten Kenner und wahrsten Kunstfreunde zählen, und auf der anderen Seite, dem berufsfertigen Musikantentum, eine bisweilen grössere Anzahl von solchen sich findet, welche von der ästhetischen und historischen Grundlage ihrer Kunst nichts verstehen, und lediglich auf das Technische losarbeiten — handwerksmässig.

Diminuendo (abgekürzt dim.), vermindernd, abnehmend an Stärke des Tones.

Diminutio, war 1) bei den Mensuralisten die doppelt (und auch vierfach) beschleunigte Geschwindigkeit, wodurch der Wert der Noten verringert wurde. Die doppelte Geschwindigkeit hiess dim. simplex, die vierfache dim. duplex. 2) Bei den Sängern des siebzehnten Jahrhunderts war diminutio eine Koloratur und bestand in der Auflösung einer längeren Note in mehrere geschwinde und kleinere Noten, wie z. B. der Triller u. dgl. 3) Verringerung des Notenwertes bei der Nachahmung (s. Kanon und Imitation).

Directanee, s. Antiphon.

Directorium chori bezeichnet 1) das Buch, welches, speciell zum Gebrauche der Kanoniker und anderer zur Absingung der kanonischen Horen verpflichteter Kleriker und Sänger bestimmt, die Intonation aller dabei vorkommenden Antiphonen, Hymnen, Invitatorien u. s. w. enthält. Grosse Autorität hat das von Guidetti 1681 angefertigte Directorium, welches 1874 von der C. S. R. als offiziell autorisiert neu gedruckt wurde (Rgsbg. bei Fr. Pustet). 2) Das Buch, worin die Verrichtungen des Musikchors und die Art und Weise der Abhaltung derselben aufgeschrieben sind. 3) Directorium heisst auch der Diöcesan-Kirchenkalender, worin die an jedem Tage des Jahres treffenden Feste u. dgl. für den priesterlichen Dienst verzeichnet sind, von dem auch ein Chordirektor Kenntnis haben soll.

Dirigieren, das Leiten von Instrumental- oder Gesangskräften. Aufgabe eines Dirigenten ist: Erzielung einer ebensowohl korrekten und klaren als richtigen und durchgeistigten Darstellung des betreffenden Tonstückes durch entsprechende Einwirkung auf die Ausführenden. Um seiner Aufgabe zu genügen, bedarf der Dirigent eines Kirchenchores einer stattlichen Summe von geistigen und technischen Eigenschaften: gründliche Kenntnis der elementaren und speciellen höheren Musiklehre, der

Harmonielehre und des Kontrapunktes, des Chorals; genügende Fertigkeit im Partiturlesen, Kenntnis der auf seinem Chore verwendeten Instrumente, namentlich der Orgel; Tüchtigkeit im Gesange und im Unterrichte desselben; feines Gehör und richtige Auffassung der Musikstücke, hierzu hinreichende allgemeine Bildung, Kenntnis der liturgischen Vorschriften und Bildung des Geschmackes; unverdrossenen Eifer und Energie, Durchdrungensein von der Erhabenheit des katholischen Gottesdienstes. (Vgl. F. Witt, Über das Dirigieren, Rgsbg. Pustet 1870; Kornmüller, Der katholische Kirchenchor, Landshut, J. Thomann, 1868.)

Diskant, discantus, war ursprünglich eine zu einem gegebenen bestimmten Gesange, Cantus firmus, gesungene Melodie. Franco von Köln definiert das Wort: „Discantus est aliquorum diversorum cantuum consonantia, in qua illi diversi cantus per voces longas et breves et semibreves proportionaliter adequantur et in scripto per debitas figuras proportionati ad invicem designantur.“ Joh. de Muris erklärt es in ähnlicher Weise: „Discantant, qui simul cum uno vel pluribus dulciter cantant, ut ex distinctis sonis unus fiat, non unitate simplicitatis, sed dulcis concordisque mixtionis unione.“ Es bildete der Discantus die Anfänge der Harmonie und des Kontrapunktes und hat seinen Ursprung wohl schon im elften und zwölften Jahrhunderte. Frühzeitig blühte er in Frankreich unter dem Namen Déchant, welcher nicht mensuriert entweder syllabisch, oder nach Übereinkunft der Sänger nach Art eines melismatischen Gesanges über den gehaltenen Tönen eines Cantus firmus ausgeführt wurde; letztere Weise hiess auch fleurettes. Eine ebenfalls in Frankreich einheimische Art des Discantus waren die sogenannten Faux bourdons (s. d. Art.). — Im Anfange des dreizehnten Jahrhunderts bezeichnete Discantus jeden zwei- oder mehrstimmigen mensurierten (triplex, quadruplex cantus) Gesang. Walter Odington (um 1217) macht eine umfassendere Einteilung des Discantus, von ihm werden fünf Species angeführt: 1) Rondellus, d. i. ein Gesang, in welchem eine Stimme nach der anderen ein bestimmtes Thema oder einen Abschnitt mit Beibehaltung desselben Textes (cum eadem litera) wiederholte — Imitation, Kanon; 2) Conductus, wobei alle Stimmen mit einem frei gebildeten Tenor in aller Freiheit und Mannigfaltigkeit sich bewegend zu schönem Zusammenklange gegeneinander geführt und geeinigt wurden; dieser Art waren besonders die Ligaturen (gebundene Notengruppen) eigen, welche nur vokalisiert wurden, nur eine einzige Silbe unter sich hatten (sine litera); auch waren sie gewöhnlich mit caudis, figurierten Kadenzen oder Jubilen versehen. 3) Copula, wo die diskantierende Stimme in bestimmten Ligaturen von zwei oder drei Noten hinschritt (Synkopen). 4) Motettus, wenn über einen trägen Tenor die anderen Stimmen in schnelleren Noten mit Festhaltung eines bestimmten Modus, eine derselben besonders in Semibreven sich bewegten, jede Note hatte ihre Silbe, jede Stimme also verschiedenen Text (cum diversis literis). 5) Hoquetus oder Ochetus, wobei eine Stimme schwieg, während die andere sang, und so abwechselnd; die Pausen waren kurz (s. d. Art.). Diese Satzmanieren scheinen nur anfänglich selbständig und bei kurzen

Stücken angewendet worden zu sein; bald traten sie gemischt auf. In der modernen Musik versteht man unter Diskant die höchste Gattung der menschlichen Stimme überhaupt, gleichbedeutend mit Sopran, auch Canto genannt.

Disposition einer Orgel ist 1) die vor dem Baue einer Orgel schriftlich festzustellende Anordnung des Baues bezüglich der Anzahl und Verteilung der Register, der Bälge, der Mechanik u. s. w. 2) Die summarische Beschreibung einer schon bestehenden Orgel, besonders nach Zahl und Art der Register, Koppeln, Kollektivzüge u. s. w.

Dissonanz, Discordanz, von Marchettus auch Diaphonie bezeichnet, ist das Verhältnis zweier oder mehrerer Töne, deren Zusammenklang ein Gefühl des Unbefriedigtseins, der Unruhe hervorruft; speciell den Ton des Intervalles oder die Töne eines Accordes, welche durch ihre Eigenschaft als strebende Töne (Töne, welche eine bestimmte Fortschreitung eine Stufe auf- oder abwärts verlangen) eben das Unbefriedigende, Ungesättigte verursachen. In arithmetischer Beziehung sind ihre Schwingungsverhältnisse komplizierter als die der Konsonanzen. Franco teilt die Dissonanzen in a) vollkommene: Sekunde, übermässige Quart (Tritonus), und kleine und grosse Septime; b) unvollkommene: grosse und kleine Sext. Die neuere Musik kennt auch a) unvollkommene Dissonanzen, als: verminderte Quint und kleine Septime mit ihren Umkehrungen, der übermässigen Quart und grossen Sekunde; ferner die verminderte Terz und übermässige Quint mit ihren Umkehrungen, der übermässigen Sext und verminderten Quart, endlich die übermässige Sekunde; b) vollkommene Dissonanzen: die übermässige Prime, verminderte Oktave, kleine Sekunde und grosse Septime, sowie alle mehrfach erhöhten oder erniedrigten Töne im Verhältnisse zur Tonica. Einige Theoretiker teilen sie auch 1) in wesentliche, welche zum Wesen eines Stamm- oder abgeleiteten Accordes gehören; 2) in zufällige, welche alle nicht wesentlichen und harmoniefremden Töne eines Accordes in sich begreifen. (Durchgänge, Vorhalte etc.)

In der älteren Tonlehre und Tonpraxis (sowie in dem Stile, den man heutzutage den strengen Stil nennt), durfte kein dissonierendes Intervall, mit Ausnahme der durchgehenden Noten, frei eintreten, sondern musste vorbereitet werden, d. h. der Ton, welcher zu den gleichzeitig erklingenden Tönen in ein dissonierendes Verhältnis treten sollte, musste unmittelbar vorher schon als ein konsonierendes Intervall zu den ihn begleitenden Tönen erschienen sein; auch musste es sich gehörig auflösen, d. h. in eben derselben Stimme, in welcher es vorkam, stufenweise um einen ganzen oder einen grossen halben Ton in die nächst gelegene Konsonanz der Tonart, auf- oder abwärts, je nach der Art des dissonierenden Intervalls fortschreiten. Die in neuester Zeit aufgestellte Theorie, welche jeden Ton als Vertreter eines Dreiklanges betrachtet. erklärt die Dissonanz als eine Störung der einheitlichen Auffassung der zu einem Klange (Accorde) zusammengehörigen Töne durch einen oder mehrere Töne, welche als Vertreter eines anderen Klanges angesehen werden müssen.

Die neuere Musik hat sich von der Vorbereitung der Dissonanzen fast ganz losgesagt, und lässt sie völlig frei eintreten. Die regelmässige Auflösung wird oft auch übergangen und von Dissonanz zu Dissonanz fortgeschritten, was Ellipse oder Trugfortschreitung genannt wird.

Dissonanzaccorde sind alle Accorde ausser dem Dur- und Moll-Dreiklang, also 1) alle Septimenaccorde, 2) alle Nonaccorde, 3) der übermässige und verminderte Dreiklang, 4) alle Vorhalts- und alterierten Accorde.

Distinctio (lat.) bedeutet im Gregorianischen Chorale einen Einschnitt oder ein kürzeres oder längeres Absetzen, welches teils durch die Interpunktion des Textes, teils durch die Gestaltung der Melodie gefordert ist. Hucbald sagt: „Eodem modo cantilena distinguitur, quo et sententia: quippe tenor spiritus humani per cola et commata discurrendo quiescit.“ Wie die Beobachtung der Interpunktionen beim Lesevortrage zum Verständnisse notwendig ist, so ist es auch der Fall mit den Distinktionen beim Gesange. Deshalb ward auch als Regel aufgestellt, dass die Melodie in den Abschnitten mit dem Texte übereinstimmen müsse, und es war selbst nicht gleichgültig, auf welchen Ton einer Tonart (Oktavenreihe, Kirchenton) man eine Distinktion setzte. In den neueren Choralbüchern sind diese Abschnitte mit den sogenannten Suspirien angezeigt. Guido definiert die Distinktion überhaupt als einen bequemen Ort oder Punkt zum Atemholen und nennt sie auch partes, Teile der Melodie; Joh. Cottonius unterscheidet zwischen cola, commata, periodus nach Art der von Cicero und Quintilian für den Redevortrag gegebenen Vorschriften. — Man bezeichnete dann mit diesem Worte den so begrenzten Teil (Satz) selbst.

Ditonus, alte Bezeichnung der grossen Terz.

Divisi — geteilt, steht in Stimmen für Streichinstrumente über denjenigen doppelgriffigen Passagen, welche nicht von einem, sondern von zwei Spielern, deren einer die höheren, der andere die tieferen Noten übernimmt, ausgeführt werden sollen.

Divisio, Teilung; divisio monochordi, die Einteilung und Abmessung des Monochords; divisio modi = punctum divisionis, s. Punkt.

Dolce, sanft, lieblich, eine Vertragsbestimmung, auch Name eines Orgelregisters.

Dominante, lat. dominans, der herrschende Ton, derjenige Ton, welcher über dem Grundtone (Tonica) sich besonders bemerklich macht. Im neueren Harmoniesysteme ist es die Quint der Tonart, von älteren Lehrern „Quinta toni“ genannt. Im Gregorianischen Tonsysteme nimmt die Dominante eine verschiedene Stufe ein; so ist der herrschende Ton, d. i. derjenige, welcher über den Finalton am meisten hervortritt und besonders im Psalmengesang am meisten gehört wird, im ersten Kirchentone die Quint, im zweiten die Terz über der Finale D; im dritten die Sext, im vierten die Quart über der Finale E, im fünften die Quint und im sechsten die Terz über der Finale F, im siebenten die Quint und im achten die Quart über der Finale G.

Das neue System kennt nur für jede Tonart eine Domi-

nante, nämlich die Oberquint der Tonart; neben dieser wird die Quart (Unterquint) noch als Nebendominante bezeichnet mit dem Namen Unterdominante, während die Haupt- oder tonische Dominante die Oberdominante heisst. Sie verdanken ihre Geltung den harmonischen Beziehungen und der Verwandtschaft der Tonarten.

Doppelgriffe nennt man eine zweistimmige Intonation auf Saiteninstrumenten, oder das Angeben zweier Töne zu gleicher Zeit.

Doppelte Intervalle werden diejenigen Intervalle genannt, welche die Oktave überschreiten, und gewissermassen als die doppelte Stufe der ersten Oktave zu betrachten sind.

Dorisch, s. Kirchentonarten.

Doxologie bezeichnet einen Lobspruch oder eine Formel zur Verherrlichung Gottes. Die vollständigeren Doxologien enthalten immer das Lob der heiligsten Dreieinigkeit. Man verwendete sie hauptsächlich zum Beschlusse der feierlichen Gebete, Gesänge, Predigten als die Krone des Ganzen. In solcher Weise sind die Schlussstrophen der meisten Kirchenlieder und Hymnen auch Doxologien, werden aber nicht so genannt. Nach dem alten Sprachgebrauche der Kirche werden unter dem Worte „Doxologie“ hauptsächlich nur zwei Verherrlichungsformeln verstanden: das „Gloria in excelsis Deo“, welches die grössere Doxologie ist und an gewissen Tagen und Festen in der heiligen Messe gebetet oder gesungen wird; und das „Gloria Patri“ etc., welches die kleinere Doxologie heisst und am Schlusse des Eingangsspruches im Offizium in den Horen, am Schlusse der Psalmen, beim Introitus der heiligen Messe u. dgl. (vom Passionssonntag bis Karsamstag bleibt es in der heiligen Messe und im Tagesoffizium, mit Ausnahme nach dem „Domine ad adjuvandum“ und den Psalmen weg; in den letzten drei Tagen der Karwoche auch nach den Psalmen) vorgeschrieben ist. Beide Doxologien reichen ins hohe christliche Altertum hinauf. Bei „Gloria Patri“ etc. ist es Vorschrift, das Haupt zu entblössen, eine tiefe Verbeugung zu machen und erst bei „Sicut erat“ sich wieder aufzurichten.

Dreiklang, s. Accord.

Dreistimmig (triphonisch) nennt man einen Tonsatz, in welchem sich eine Ober-, Mittel- und Unterstimme vereinigen, sei es nun, dass diese Vereinigung auf einem Instrumente (Klavier u. dgl.) oder auf verschiedenen hergestellt wird (Trio), oder dass drei Singstimmen das dreistimmige Verhältnis ergeben (Terzett). Die ältesten bekannten Beispiele von triphonischer Harmonie fallen in das dreizehnte und vierzehnte Jahrhundert, wie z. B. die Lieder des Adam de la Hale oder des Francesco Landino.

Duett, ital. Duetto, frz. Duo, ist ein Tonstück, welches von zwei obligaten Singstimmen oder Instrumenten ausgeführt wird, in der Weise, dass beide Stimmen gleiche Rechte als Hauptstimmen haben.

Duodecime, bei den Alten Diapason cum Diapente, die zwölfte Stufe der Tonleiter, die um eine Oktave höher gestellte Quint.

Dupla proportio, in der Mensuraltheorie die Beschleunigung des Tempos auf das Doppelte.

Dur, vom lat. durus, hart, ursprünglich zur Bezeichnung des harten B, b (unsers H, h) zum Unterschiede von dem weichen B (b rotundum) gebraucht. Beim Beginne der Solmisation nannte man das Hexachord g — e wegen des darin gebrauchten ♮, h hexachordum durum, und als die modernen Tonarten aufkamen, hiess man die Tonart mit der grossen Terz Durtonart und den grossen Dreiklang einen Duraccord.

Durchkomponiert ist ein in Strophen abgeteiltes Lied (Hymnus), wenn nicht für alle dieselbe Melodie beibehalten wird, sondern einzelne oder mehrere besonders behandelt sind. So auch bezüglich der Psalmverse.

Durchführung heisst die kunstgemässe Verarbeitung eines oder mehrerer Themate zu einem Tonstücke, so besonders in Fugen.

Durchgang, *Transitus*, *durchgehende* Noten, sind solche, welche nicht in einer zu Grunde liegenden Harmonie enthalten sind, insgemein einer zur Harmonie gehörenden Note vorangehen oder folgen; sie dienen, die sich folgenden harmonischen Töne enger zu verknüpfen und melodisch fliessender zu machen. Man unterscheidet *reguläre* Durchgangstöne a), — solche, welche auf dem schlechten Taktteile ihren Platz haben, und *irreguläre* Durchgangstöne b), — solche, welche auf dem guten oder schweren Taktteile an der Stelle eines harmonischen Intervalls stehen, in welches sie übergehen oder sich auflösen, wesshalb sie auch *Wechselnoten* heissen.



Zwischen die harmonischen Hauptnoten können *mehrere* Durchgangsnoten eingeschoben werden, sowie auch *sprungweise* eintreten, nur müssen sie *stufenweise* zur Hauptnote übergehen. Oft erscheinen sie in mehreren Stimmen zugleich und bilden dann *Durchgangsaccorde*. Hierher kann man auch die meisten Accorde der Orgelpunkt-Harmonien rechnen a).



Doch lassen manchmal die Durchgangsaccorde auch eine andere Deutung zu, dass sie nämlich als harmonisch selbständig sich darstellen, wie im obigen Beispiele b.

Durchstechen des Windes in der Orgel ist ein gedämpftes Mitklingen fremder Töne, welches dadurch veranlasst wird, dass die Kanzellenschiede nicht dicht genug sind, oder dass sich Pfeifenstöcke von den Dämmen abheben oder die Schleifen nicht festliegen. Auch kann eine ähnliche Erscheinung vorkommen, wenn zwei mit den Aufschnitten einander zugekehrte Pfeifen zu nahe beieinander stehen.

Dux, s. Fuge.

Dynamik (griech.), d. i. die Lehre von den Kräften und den durch sie hervorgerufenen Bewegungen, ist ein Teil der Lehre vom musikalischen Vortrage, und betrifft die verschiedenen Abstufungen der Stärke und Schwäche des Tones vom *ffo* bis zum *pp.* Die gehörige Anwendung dieser Abstufungen ist ein vorzügliches Wirkungsmittel der musikalischen Kunst.

E.

E, ist die dritte diatonische Stufe unseres heutigen Tonsystems; die Franzosen und Italiener benennen sie mi (s. Solmisation).

Echo, s. Akustik.

Echelle, der französische Name für Tonleiter.

Ecmeles voces nannten die Alten diejenigen Töne oder Intervalle, welche für die Melodie unbrauchbar waren, wie der Tritonus und die verminderte Quint.

Einklang (lat. unisonus und aequisonus), die vollkommene Übereinstimmung zweier Töne von gleicher Dauer und Höhe.

Einspielen bedeutet 1) das Bestreben, durch fleissige Übung sich an ein Instrument oder an eine Spielart gewöhnen; 2) die Bemühung, durch fleissigen und zweckmässigen Gebrauch den rauhen, ungleichartigen, mangelhaften Ton eines neuen Instrumentes zu verbessern, was man häufiger „ausspielen“ nennt; 3) bezeichnet man damit auf Kirchenchören ein in die Tonart eines vorzutragenden Musikstückes einleitendes Präludium der Orgel.

Eintreten, Einsetzen, Eintritt bezeichnet den Zeitpunkt, mit welchem in einer mehrstimmigen Musik eine jede Stimme nach vorhergegangenen Pausen zu singen oder zu spielen anfängt, am öftesten kommt dieser Ausdruck bei Fugen, überhaupt bei einer im kanonischen Stile gesetzten Musik vor, wo gewöhnlich eine Stimme nach der anderen beginnt, eintritt.

Embouchure — (franz.) bedeutet den Ansatz des Mundes oder die Art und Weise, ein Blasinstrument an den Mund zu bringen und die Stellung der Lippen zur Hervorbringung des Tones auf demselben zu bilden. Vom Ansatze hängt es ab, ob der Ton voll oder dünn, angenehm oder hart zum Vorschein kommt.

Emmeles voces nannten die Alten die für den Gesang brauchbaren Töne oder Intervalle.

Engführung, s. Fuge.

Enharmonisch heissen zwei Töne, die von zwei Tonstufen abgeleitet, nur als ein Ton, auf derselben Tonhöhe angegeben werden, obwohl eigentlich ein geringer Unterschied der Tonhöhe stattfinden sollte, welcher Unterschied durch die gleichschwebende Temperatur des modernen Tonsystems aufgehoben wird. (Auf der Violine beobachten gute Spieler noch diesen Unterschied.) So ist im Grunde z. B. cis höher als des, und beide Töne gehören verschiedenen Tonstufen an, sie werden aber auf derselben Höhe intoniert.

Enharmonische Verwechslung findet statt, wenn die Tonstufen verwechselt werden, ohne die Tonhöhe zu ändern; wenn z. B. gis anstatt as gesetzt wird; enharmonische Accorde sind demnach jene, die bei abweichender Benennung einiger oder aller Töne doch ganz gleich klingen. So klingt z. B. der Septaccord c, e, g, b ganz gleich mit dem übermässigen Quintsext-Accorde c, e, g, ais, wenn auch deren Bedeutung hinsichtlich der durch sie stattfindenden Modulation eine verschiedene ist. Enharmonische Tonleiter ist die Darstellung der Tonleiter mit ihren Zwischentönen, welche mit ihren doppelten Zeichen geschrieben werden, als: c, cis, des, d, dis, es, e, f, fis, ges u. s. w.

Enharmonisches Geschlecht, s. Grieschische Musik.

Epistel, s. Messe.

Epitritus, das Verhältnis von 3: 4 (Quart).

Epogdous, das überteilige Verhältnis von 8: 9 (ganzer Ton).

Erhöhung nennt man diejenige Veränderung der sieben Tonstufen c, d, e, f, g, a, h, durch welche diese Stufen in den zunächst darüber liegenden kleinen halben Ton umgewandelt werden; bei doppelter Erhöhung findet dieses um einen ganzen Ton statt. Diese neuen, erhöhten Töne behalten den Namen ihres Stammtones, und werden nur durch die Anhängung der Silbe is für die einfache und isis für die doppelte Erhöhung unterschieden. Das Erhöhungszeichen ist das Kreuz ♯, für doppelte Erhöhung ♯ ♯ oder ×.

Erniedrigung ist hingegen die Umwandlung der natürlichen Tonstufen in den zunächst unterhalb liegenden kleinen halben Ton; sie wird angezeigt durch das Zeichen ♭, bei doppelter Erniedrigung ♭♭, und den ursprünglichen Tonnamen wird die Silbe es angehängt, als: des, es, fes, ges, statt hes sagt man b. Bei doppelter Erniedrigung wird noch ein es angefügt, also: deses, asas, — bb. Soll ein durch ♯ erhöhter Ton wieder erniedriget werden, so setzt man ihm das Zeichen ♮ vor.

Espressione (ital.), der Ausdruck, con espres. mit Ausdruck.

Euphonie (griech.) bedeutet den Wohllaut, Wohlklang der Töne oder der Harmonie.

Evovae, eigentlich Euouae, ist eine Zusammenstellung der sechs Vokale der Wörter Seculorum Amen, mit welchen die Doxologie oder das Gloria Patri am Schlusse eines jeden Psalmes sich endiget. Man bedient sich der Vokale dieser Schlussworte zur Unterlage unter die Töne, welche den jedesmaligen Psalmton-Ausgang anzeigen.

Exequiae, Begräbnisfeier. Alle nur einigermassen ge-

bildeten Völker hielten die Leiber der Verstorbenen in Ehren und legten sie unter gewissen Ceremonien zur Ruhe entweder in Gräbern oder Leichenkammern oder verbrannten sie. Um so mehr ehren die Christen die Leiber ihrer Verstorbenen als Tempel des heiligen Geistes, als Hüllen geheiligter Seelen, Gefässe der Gnade, welche einst am grossen Tage der Auferstehung mit der Seele wieder vereiniget und verklärt die himmlischen Wohnungen betreten sollen; zugleich widmet die erbarmungsvolle, mitleidige Liebe der katholischen Kirche ihre Gebete und Opfer den abgeschiedenen Seelen, um die ihnen wegen zeitlicher Sündenstrafen, wegen anklebender Mängel und Fehler noch zu erstehenden Leiden abzukürzen. Die katholische Kirche lässt nur zwei Bestattungsweisen zu. Bestattung des Leichnams in der Erde, und Aufbewahrung des einbalsamierten Leichnams in geweihten Grüften und Totenkapellen. In den ersten Zeiten des Christentums geschah die Begräbnis gewöhnlich mit grosser Feierlichkeit und war unmittelbar mit dem heiligen Messopfer verbunden; bei dem Leichenbegängnisse sang man Psalmen, Antiphonen und Responsorien. Im allgemeinen bestattet die katholische Kirche die Leiber ihrer Abgestorbenen noch jetzt unter fast gleichem Ceremoniell zur Erde und bringt das heilige Messopfer für die abgeschiedenen Seelen dar. Die ganze Begräbnis besteht in Folgendem: 1) In der Aussegnung der Leiche oder Empfangnahme des Leichnams von seiten der Kirche zur Begräbnis. Die Antiphon „Si iniquitates“ mit dem Psalme „De profundis“ im VII. Tone beginnt den Akt, und führt den Gläubigen das strenge Gericht Gottes zu Gemüte, erinnernd an die Sündhaftigkeit des Menschen, worauf der Priester nach einigen Versikeln und Responsorien die Seele des Verstorbenen der Barmherzigkeit Gottes empfiehlt. Darnach stimmt er die Antiphon „Exultabunt Domino“ an und der Chor fährt mit dem Psalme „Miserere“, einem fortgesetzten Flehen um Gnade und Erbarmung, auf dem Wege zur Grabstätte fort. Die wunderschöne Antiphon: „Subvenite angeli“ beim Eintritte in den Gottesacker ist ein Zuruf an die heiligen Engel, die Seele des Bruders an der Pforte des Paradieses in Empfang zu nehmen und in die Wohnungen der Seligen einzuführen. Am Grabe wird das „Requiem aeternam“ gesungen, und nachdem der Priester die Leiche ins Grab eingesegnet, beginnt er die Antiphon „Ego sum“ und singt mit dem Chore wechselweise das Canticum Zachariae „Benedictus“ im II. Kirchentone, welches ein schöner Erguss des kindlichen Vertrauens auf die Erlösung ist. Am Schlusse wird die Antiphon „Ego sum resurrectio et vita“ („ich bin die Auferstehung und das Leben“) ganz abgesungen und einige Versikel, Responsorien und die Oration beschliessen diesen Akt. Zu der Begräbnisfeier gehört 2) das heilige Messopfer für die Verstorbenen, Requiem genannt von dem ersten Worte des Introitus des dabei gebrauchten Messformulars. Ehedem wurde es in Gegenwart des in der Kirche niedergesetzten Leichnams, also vor der Begräbnis abgehalten. Solche heilige Messopfer für die Seelenruhe der Verstorbenen werden auch am 3., 7. und 30. Tage abgehalten, woher noch die gebräuchlichen Namen der Leichengottesdienste: der Siebente, der Dreissigste (s. Absolutio).

F.

F — fa, Solmisationssilbe, welche immer einen halben Ton (mi) unter sich hat und bald den Ton f, bald den Ton c, bald ♭ andeutet, s. Solmisation.

Fagott, ital. **Fagotto**, franz. **Basson**, ein Blasinstrument von Holz mit Tonlöchern und Klappen, welches von einem Kanonikus Afranio zu Ferrara 1539 aus dem sogenannten Pommer oder Bombard konstruiert wurde, indem er die lange Röhre desselben bog, zusammenlegte und mit einem Mundstücke gleich dem der Oboe versah. — Der Fagott besteht aus zwei Röhren von Ahornholz, die von ungleicher Länge in ein drittes Stück Holz nebeneinander eingezapft sind. In diese drei Teile sind acht Tonlöcher und zehn Klappen verteilt. Im kürzeren Rohre, dem sogenannten Flügelrohre, steckt oben eine schwache, messingene Röhre, welche gegen ihre Mündung zu immer enger zuläuft und in Gestalt eines lateinischen S gebogen ist, weshalb sie auch das Fagott-Es oder geradezu Es genannt wird; an dem engeren Ende dieser Röhre (Mündung) steckt das sogenannte Rohr, vermöge dessen das Instrument wie die Oboe intoniert wird. Der Tonumfang des Fagottes reicht vom Kontra-B bis zum eingestrichenen b oder c. — Der Fagott ist eines der brauchbarsten Orchesterinstrumente; in der Tiefe ist den Tönen grosse Würde eigen, in den höheren Lagen dagegen haben sie grosse Weichheit und Sanftheit und in den höchsten Tönen viel Durchdringendes. Das gute Spiel desselben erfordert neben einer starken und gesunden Brust grossen Fleiss und sorgfältige Übung.

Falset, s. Stimme.

Falsobordone (ital.), franz. **Fauxbourdon**, eine der ältesten Formen mehrstimmigen Gesanges, welche nach neueren Forschungen ihren Ursprung in England haben soll, übrigens auch in anderen Ländern geübt wurde und besonders in Frankreich beliebt war. Sie bestand ursprünglich darin, dass die organizierenden Stimmen den Tenor in Terzen- und Sextenparallelen begleiteten; die drei Stimmen schritten also in Sextaccorden fort, nur mit der Abweichung, dass sie am Anfange und am Schlusse nicht 1., 3., 6., sondern 1., 5., 8. sangen.

Nach den Terzsexten-Falsobordoni, welche dreistimmig waren, bildete sich in der Dufay'schen Periode eine zweite Gattung, welche sich auf vier Stimmen ausdehnte. Eine der vier Stimmen trug den Cantus firmus vor, die übrigen schritten mit ihr in einem auf lauter Konsonanzen gebauten gleichen Kontrapunkt, aber ohne bestimmten Rhythmus, durchwegs mit der Vortragsweise des Chorals, dahin; in den Finalklauseln wurden Ligaturen angewendet, welche sich auch bald in den Mittelkadenzen einfanden. Falsibordoni dieser Art haben sich bis auf den heutigen Tag erhalten und bewahren ihre Geltung, insofern der in ihnen hervortretende Cantus firmus ihnen objektiven,

kirchlichen Charakter verleiht, und die harmonische Hülle ihn zur Geltung kommen lässt.

Eine dritte Art fauxbourdons — ganz uneigentlich so genannt, war im XVII. Jahrh. in Gebrauch, welche nach Baini darin bestand, dass die Orgel eine aus dem Cantus firmus eines Chorals entlehnte Bassmelodie vortrug, zu welcher dann ein Sänger einen eigenen, d. h. selbst erfundenen Gesang — eine eigentliche Kantilene — aus dem Stegreif ausführte. Auf solche Weise wechselten die einzelnen Stimmen von Vers zu Vers, während die Bassmelodie sich immer gleich blieb (basso obstinato). Der päpstliche Sänger Fr. Severi gab solche Kantilenen 1615 zu Rom heraus für solche Sänger, welche sie nicht extemporisieren konnten. Da diese Gattung durch den Gebrauch von künstlichen Passagen, Trillern und anderen Verzierungen ausartete, kam sie bald in Miskredit und verschwand allmählich.

Fastenzeit, Quadragesima. Diese Zeit, welche von der Kirche der Busse und heiligen Trauer gewidmet ist und die Vorbereitung auf das heilige Osterfest und auf die Erlösungsgnade bildet, nimmt mit dem Aschermittwoche (Dies cinerum) ihren Anfang. Der Osterfestkreis jedoch beginnt schon mit dem Sonntage Septuagesimae, von welchem aus früher die Fastenzeit begann, weswegen auch für die Zeit von diesem Sonntage an fast alle liturgischen Eigentümlichkeiten der Fastenzeit Geltung haben. Der Aschermittwoch wird in der römischen Kirche seit dem VIII. Jahrh. als der erste Tag des grossen Fastens gefeiert; von dem Gebrauche, Asche den Gläubigen auf das Haupt zu streuen, welches auch im Alten Bunde als ein Zeichen der Busse vorkommt, reden die Liturgisten des XII. und XIII. Jahrh. als einer schon alten Ceremonie. Wie die Kirche alles weiht und segnet, was im Kultus verwendet wird, so hat sie auch einen eigenen Ritus für die Aschenweihe angeordnet. Bei feierlicher Vollziehung derselben verbindet sie damit Gesang. Vor der Weihe singt der Chor die Antiphon „Exaudi nos Domine", welcher ein Psalmvers mit „Gloria Patri" und Repetition der Antiphon (wie beim Introitus der Messe) folgt. Nach der Weihe und bei Aufstreuung der Asche erhebt der Chor wiederholt seine Stimme und singt die Antiphonen: „Immutemur" und „Inter vestibulum" mit dem „Emendemus", worauf die heilige Messe ohne Gloria und Credo folgt.

Was die liturgischen, den Chor betreffenden Vorschriften für die heilige Fastenzeit angeht, so hat bei den Messen oder Ämtern der Sonntage und der Ferien die Orgel und überhaupt die Instrumentalmusik zu schweigen, nur die menschliche Stimme, ergriffen von den Bewegungen der Seele, soll in Tönen die Gefühle der Trauer und Zerknirschung kundgeben; hierbei gibt es (ausser an Festen) weder Gloria in excelsis, noch Ite missa est, auch kein Alleluja, an dessen Stelle beim Graduale der Tractus, im Officium nach „Deus in adjutorium" der Lobspruch „Laus tibi, Domine, rex aeternae gloriae" tritt. Nur der 4. Sonntag in der Fasten, Laetare genannt, macht eine Ausnahme; es ist da der Gebrauch der Orgel erlaubt, weil die Kirche sowohl im Introitus als in der Epistel und im Evangelium an die himmlischen Freuden erinnert, um die Gläubigen zu einem beharr-

lichen Eifer in Busse und Fasten, Kreuz und Leiden aufzumuntern.

Noch zu bemerken ist, dass die Vesper an allen Tagen der heiligen Fastenzeit (an den Sonntagen jedoch nicht) vor Mittag abgehalten wird; der Grund dieser Anordnung liegt in dem Gebrauche der ersten christlichen Jahrhunderte, an Fasttagen die Mahlzeit erst nach Sonnenuntergang einzunehmen. — Am Freitage in der 4. Fastenwoche oder vor dem Passionssonntage feiert die Kirche das Fest der sieben Schmerzen Mariä, „Festum Septem dolorum“, wobei die herrliche Sequenz: „Stabat Mater“ sowohl in der heiligen Messe, als auch statt des Hymnus im Officium und zur besonderen Abendandacht ihre Verwendung findet.

Fauxbourdon, s. Falsobordone.

Fermate, Fermata, ist ein Ruhepunkt im Verfolge eines Tonstückes, wo auf einer Note der Ton länger ausgehalten, oder bei einer Pause länger verweilt wird, als es nach der regelmässigen Dauer statt hätte. Das Zeichen hierfür ist ein Halbbogen mit Punkt 𝄐 über die Note oder Pause gesetzt, bei welcher diese Unterbrechung der Taktbewegung oder dieses Anhalten stattfinden soll. Die Dauer der Fermate ist unbestimmt und ist dem richtigen Gefühle und der Auffassung des Dirigenten anheimgegeben. Im Französischen heisst dies Zeichen Courone, im Italienischen corona.

Figur bezeichnet zuerst in der Musik eine um einen Ton herum, oder von einem Ton zum anderen herausgebildete Gestalt oder Gruppe von Tönen, wobei entweder eine melodische Hauptnote in kleinere Teile zerlegt und diese in einem bestimmten Metrum angegeben werden (rhythmische Figur), oder mit einer Hauptnote auf einer und derselben harmonischen Grundlage Neben- und Wechselnoten verbunden werden (melodische Figur). Es können auch Accorde zu verschiedenen Figuren gebrochen (harmonische Figur), sowie alle diese Arten gemischt werden, wodurch die Figurierung im grossen und ganzen stattfindet. Wie solche Figuren in einer Stimme vorkommen, so können sie auch in mehreren zugleich vorkommen. Dann aber werden unter dem Namen Figuren einige vorzugsweise begriffen, welche unter der Menge der Figuren im allgemeinen ganz besonders hervortreten, unter welchen zu benennen sind: die rhythmischen Figuren der Triolen, Quintolen u. dgl. des Tremolo, Staccato, der Synkope; die melodischen Figuren des Trillers, Doppelschlages, des Vorschlages und die harmonischen Figuren des Arpeggio's.

Figurae hiessen im XII. und XIII. Jahrh. auch die Noten. Franco nennt zwei Gattungen, einfache und zusammengesetzte (simplices et compositae); die einfachen sind: longa, brevis und semibrevis; bald kam als vierte Art die minima hinzu; die zusammengesetzten sind die Ligaturen, die Verbindung mehrerer Noten zu einem Notenbilde, wozu auch die obliquitates, oder notae obliquae (s. Choral) gehörten (s. Noten und Mensuralmusik).

Figuralgesang, lat. Cantus figuralis seu mensurabilis, ital. Canto figurato, franz. Chant figuré, ist jene

Gattung Gesangsmusik, welche im XII. Jahrh. aus dem Discantus sich herauszubilden anfing. Der Discantus, eine freigebildete Nebenmelodie, kam bald dazu, über einer Note des Cantus firmus zwei oder mehrere Noten vorzutragen, was notwendig darauf hinführte, die Noten der beiden Melodieen in ein bestimmtes Wertverhältnis zu setzen. Man mass die Tonzeichen ohne genauen Takt, welcher erst weit späteren Ursprunges ist, nach ihrer Figur durch fortgesetztes Zählen, wobei die Brevis zu Grunde gelegt wurde. In dieser Weise bildete sich das Mensuralsystem, musica mensurabilis aus, welches erst im XV. Jahrh., zur Zeit der ersten niederländischen Schule, den höchsten Grad der Vollendung erreichte Da die bisherigen Tonzeichen nicht ausreichten, um eine solche Werteinteilung zu vollziehen, gestaltete man sie etwas um und vermehrte ihre Zahl. Dem mit diesen neuen Noten (figurae) aufgezeichneten mensurierten Gesange gab man dann den Namen Figuralgesang. Aber auch der Gesang selbst wurde in seinen Tonbewegungen mannigfaltiger, so dass sich gegenüber dem mehr gleichmässig fortschreitenden Chorale eigentliche Tonfiguren und Verzierungen, gleich den alten Fleurettes des Discantus bildeten und um so mehr den Namen „Figuralgesang" rechtfertigten. Übrigens bezeichnete man später mit diesem Namen bald bloss den mehr verzierten Gesang, bei welchem nämlich Noten verschiedener Gattung zur Anwendung kamen, bald jeden mehrstimmigen Gesang, wenn auch alle Stimmen Noten von gleicher Geltung hatten. — Manche Musiker der neueren Zeit, wo man keine andere Kirchenmusik mehr kannte, als die mit obligater Instrumentalbegleitung und den rituellen Choral, bezeichneten mit „Figurierter Musik" jede mit Instrumenten begleitete Kirchenmusik.

Finalis, s. Kirchentonarten.

Fine (ital.): der Schluss, das Ende. Dies Wort wird in Musikstücken, von welchen ein Teil wiederholt werden soll (da Capo, dal Segno) an der Stelle angebracht, wo die Repetition und auch das Stück geschlossen werden soll.

Fingersatz, s. Applikatur.

Fiorituren (abgeleitet vom ital. fiorito, verblümt), nennt man die Verzierungen im Gesange.

Fistelstimme, s. Stimme.

Fistula (lat.), Röhre, Pfeife; fist. organica, Orgelpfeife.

Flöte, ital. Flauto, franz. Flûte. Sie ist wohl unter allen musikalischen Instrumenten das älteste. In der ersten rohen Gestalt der Natur war sie nichts anderes als ein einfaches Rohr, das an einem Ende zugeklebt, am anderen angeblasen, einen hellen Ton von sich gab. Daraus entstand die sogenannte Hirten- oder Panpfeife. Nach und nach kam man darauf, ein solches Rohr zur Erzielung mehrerer Töne mit Löchern zu versehen. Diese wurden jedoch nicht quer, wie unsere Flöten, an den Mund gesetzt, sondern gerade heruntergehalten angeblasen, oben hatten sie ein sogenanntes Mundstück. Auch doppelte Flöten, welche im Mundstücke nebeneinander steckten und zugleich angeblasen werden konnten, hatte man. Mit der Zeit

erhielten die einfache, wie die doppelte Flöte mancherlei Veränderungen und Vervollkommnungen, bis man dahin kam, sie quer an den Mund zu setzen, welche Art als die bequemste auch fortan beibehalten ward. In ihrer jetzigen Gestalt besteht die Flöte aus vier zusammengezapften Stücken Röhre, dem Kopfstück, zwei Mittelstücken, von denen das obere in verschiedenen Grössen gebraucht wird, und dem Fusse; im Kopfstücke befindet sich die Propfschraube zur Erlangung einer reinen Stimmung; sie wurde 1726 von Quanz erfunden; ferners hat die Flöte sieben Tonlöcher und mehrere (sieben bis fünfzehn) Klappen, teils um alle Töne der chromatischen Leiter ihres Umfanges, teils um mehr Reinheit und eine völlige Gleichheit derselben in Hinsicht ihrer Stärke zu erlangen. Verfertigt werden die Flöten entweder aus Buchsbaum-, Eben- oder Kokosholz.

Die Flöte gehört unter den Rohrinstrumenten zu den ausgebildetsten; ihr sanfter, der menschlichen Stimme nahe verwandter Ton macht sie zum Ausdrucke schöner, reiner und zärtlicher Gefühle geschickt. Ihre schöne Klangfarbe macht sie für das Orchester unentbehrlich, sowie die Stärke ihrer Töne in den hohen Oktaven, wodurch sie im Vereine mit den Streichinstrumenten zur Melodieführung sich sehr tauglich erweist. Es gibt verschiedene Arten von Flöten, von denen einige nur für Militärmusik angewendet werden.

Flügel, s. Pianoforte.

Fondamento (ital.) bedeutet soviel als Grundstimme, Bass.

Forte (lat.), stark, kräftig.

Fortschreitung ist entweder die Bewegung einer Stimme von einem Tone zum anderen, dies ist die melodische Fortschreitung; oder die Folge der Töne in mehreren Stimmen zugleich, d. h. von Accorden, in Bezug auf die Reinheit der daraus entstehenden Harmonie, und dies heisst die harmonische Fortschreitung. In Absicht auf die Melodie muss die Fortschreitung leicht und natürlich, d. h. fliessend und dem Ausdrucke angemessen sein. Darum sollen alle Dissonanzen vorbereitet werden, ausser sie kommen im Durchgange vor (der freie, moderne Stil wendet sie auch unvorbereitet an); es sollen, wo immer möglich, alle zu grossen Sprünge vermieden, statt der übermässigen und verminderten Intervalle lieber grosse und kleine, überhaupt aber solche, deren beide Enden in einer und derselben Tonart liegen, gewählt werden.

Hinsichtlich der harmonischen Fortschreitung ist zu beachten: dass jede Stimme ihrer Lage nach immer dieselbe bleibe, d. h. dass die Stimmen sich nicht überschreiten, kreuzen (Ausnahmen können allerdings vorkommen); dass in der Fortschreitung zweier Stimmen die unmittelbare Folge vollkommener Konsonanzen — reiner Quinten und Oktaven — vermieden werde, was durch die Gegenbewegung meistens geschehen kann.

Bei der harmonischen Fortschreitung kommt auch die bedingte Fortschreitung der Dissonanzen einer Tonart in Betracht und eine ganz allgemeine Regel für sie ist: dass jede Dissonanz in eben derselben Stimme, in welcher sie vorkommt, stufenweise fortschreite, und zwar entweder um einen grossen halben oder um einen ganzen Ton in die nächst-

gelegene Konsonanz der Tonart (Auflösung). Unter diesen zeichnen sich aus: die Quart der Tonart (als Dominantseptime), welche abwärts in die kleine oder grosse Terz, und der Leitton (die grosse Septime), welcher aufwärts in die Oktave schreitet.

Fronleichnamsfest, Festum Corporis Christi, das Fest zur besonderen Verehrung des heiligsten Altarssakramentes, wurde zuerst — veranlasst durch ein Gesicht einer Klosterfrau Juliana — von dem Bischofe Robert von Lüttich 1246 für seine Diöcese angeordnet; Papst Urban befahl durch eine Bulle vom Jahre 1264, es in der ganzen Christenheit zu feiern, was aber wegen seines baldigen Todes nicht zur Ausführung kam. Erst 1311 wurde es durch Clemens V. auf der Synode zu Vienne neuerdings eingeschärft, und seitdem begeht die katholische Christenheit dieses Fest mit vorzüglicher Pracht am Donnerstage nach dem ersten Sonntage nach Pfingsten. Der eigentliche Einsetzungstag des heiligen Gedächtnisses der Eucharistie ist allerdings der Gründonnerstag; da aber dieser Tag als Vorabend des Todestages des Herrn sich nicht recht zu einer Freudenfeier eignet, wie sie dieses hochheilige Geheimnis fordert, so wurde ganz billig der erste Donnerstag nach dem Schlusse der drei höchsten Feste des Jahres (Weihnachten, Ostern, Pfingsten) hierzu gewählt. Die ganze Feier drückt die grosse Wertschätzung, mystische Erhebung und gläubige Liebe zu diesem höchsten Geheimnisse aus. Nach allgemeiner Annahme wurde der heil. Thomas von Aquin vom Papste Urban beauftragt, das Officium der ganzen Festlichkeit anzufertigen; das vortrefflichste davon ist die Sequenz „Lauda Sion“. Wie der Text aller Antiphonen, Hymnen u. dgl. einen heiligen, von glühender Liebe zu Jesus im heiligsten Sakramente durchdrungenen Dichter bekunden, so sind auch die Choralmelodieen des ganzen Officiums Meisterwerke eines kirchlichen Sängers. — In der Art und Weise der Feier zeichnet sich dieses Fest besonders durch eine theophorische Prozession aus, und das hochwürdigste Gut wird sowohl am Festtage selbst als auch während der ganzen Oktave bei der Hauptmesse am Vormittage, an vielen Orten auch bei einer Nachmittags- oder Abendandacht (Vesper oder Litanei) feierlich ausgesetzt; hiervon macht die Synode von Sens 1320 schon Erwähnung. — Die Fronleichnamsprozession ist die feierlichste im ganzen Jahre, ist wahrscheinlich so alt als das Fest selbst, und wird am Festtage nach dem Hochamte, dann am achten Tage (in die octava), und an vielen Orten auch am Sonntage innerhalb der Oktave begangen, in der Art, dass, wenn günstige Witterung ist, sie sich auch ausserhalb des Gotteshauses in den Strassen der Städte und Märkte oder in den Fluren der Dörfer bewegt. Die Beteiligung des Chores daran besteht in der Absingung von Hymnen zu Ehren der hochheiligsten Eucharistie, von denen die Ritualien namentlich „Pange lingua“, „Sacris solemniis“, „Verbum supernum prodiens“, „Salutis humanae sator“ bezeichnen. In Deutschland und anderen Ländern (das römische Ritual sagt darüber nichts) ist es Gebrauch, das Allerheiligste während des Zuges an vier nach Art der Altäre geschmückten Tischen (Stationes) niederzusetzen, die Anfangsverse der vier

Evangelien zu singen, darauf kurze Gebete zu verrichten, und ehe man weiter zieht, den Segen zu geben.

Das Rituale Ratisbonense bezeichnet das Amt des Sängerchores bei der Fronleichnamsprozession also: „Chorus musicus, deinde crux Cleri saecularis“, d. h. vor dem Kreuze, das dem Säkularklerus vorgetragen wird, gehen die Sänger (in Chorkleidung); „dum Sacerdos discedit ab altari, Clerus vel Sacerdos cantare incipit Hymnum: Pange lingua“, d. h. wenn der Priester mit dem Allerheiligsten den Altar verlässt, beginnt der Klerus — Sängerchor — oder der Priester selbst (nur im Notfalle, wo kein Sänger zu haben ist), den Hymnus Pange lingua. „Absoluto Hymno possunt cani Psalmi aliquot, huic Festo congruentes, uti: Credidi, Laudate Dominum de coelis etc. vel Sequentia: Lauda Sion etc.“, d. h. nach dem Hymnus können einige Psalmen, die dem Feste entsprechen, z. B. „Credidi, Laudate u. dgl. oder die Sequenz „Lauda Sion“ gesungen werden. „Cum ad primum (secundum) altare perventum fuerit, ... canitur aliquod Mottetum vel Responsorium.“ Nach der Ankunft beim ersten (zweiten) Altare wird, nachdem das Allerheiligste niedergestellt ist, ein Motett oder ein Responsorium gesungen. Hierauf hat der Chor nur auf die bekannten Versikel zu antworten. Beim Weggange vom ersten Altare singt der Chor den Hymnus: „Sacris solemniis“, beim Verlassen des zweiten und dritten Altares die Hymnen: „Verbum supernum“ und „Salutis“.

Fugato, ein in Fugenform gearbeiteter, jedoch nicht in der Strenge und Vollständigkeit dieser Form und namentlich nicht als selbständiges Ganze, sondern meist nur als Teil eines grösseren Ganzen ausgeführter Satz.

Fuge, lat. und ital. Fuga, franz. Fugue, ist eine musikalische Kunstform, bei welcher ein gegebener Satz oder musikalischer Gedanke durch verschiedene Stimmen hindurchgeführt, d. h. wechselweise von allen Hauptstimmen ergriffen und von denselben nach bestimmten Regeln nachgeahmt und verarbeitet wird. Diese Kunstform findet sowohl im Vokal- als auch im Instrumentalsatze Anwendung.

Bei der Konstruktion der Fuge kommen hauptsächlich sechs Stücke in betracht: 1) Der Hauptsatz, dux, thema, auch Subjekt (franz. sujet, ital. Sogetto), Führer genannt. 2) Der Gefährte, comes, oder die Antwort, franz. reponse, ital. Consequenza oder Risposta, eigentlich das Thema in seiner Wiederholung durch eine andere Stimme auf einer anderen Tonstufe. 3) Der dem Comes entgegengestellte Satz, oder die Fortsetzung des Themas zur Begleitung der Antwort. 4) Der Zwischensatz, welcher dazu dient, die Verbindung zwischen dem Hauptsatze und dem Gefährten herzustellen oder die Wiederschläge aneinander zu knüpfen. Die Zwischensätze, Episoden, geben den Teilen der Fuge innigeren Zusammenhang und sollen der Einheit wegen aus Figuren oder Teilen des Hauptsatzes bestehen. 5) Der Wiederschlag, Repercussio, d. h. die Ordnung, in welcher Führer und Gefährte sich in den verschiedenen Stimmen abwechselnd hören lassen. Gewöhnlich nennt man nicht die allererste Durchführung des Themas durch die Stimmen, sondern erst diejenige, welche die weitere Ausführung der Fuge

anhebt, den Wiederschlag, — überhaupt den erneuten Eintritt des Themas als dux. 6) Die **Durchführung**, d. i. die Fortspinnung und weitere Verarbeitung des Fugenstoffes. 7) Der **Schluss**. Auf die Erfindung oder Wahl des **Hauptsatzes** kommt sehr viel an, dass er melodisch gut, leicht ausführbar und harmonisch wohl verwendbar sei; gute Komponisten bilden ihn kurz, nicht leicht länger als acht Takte, damit ihn das Ohr leicht fasse, aber doch gehaltvoll, so dass er zu Engführungen, Nachahmungen, Gängen hinreichenden Stoff bietet.

Was den **Comes**, die **Antwort** betrifft, so wird, wenn der Hauptsatz (dux) in der **Tonica** anfängt und in der **Dominante** schliesst, der Gefährte (comes) in der **Dominante** anfangen und mit der **Tonica** schliessen, und umgekehrt; weshalb auch oft beim Comes eine kleine Änderung des Themas (Rückung, Verschiebung, Verengung, oder Erweiterung eines Tonschrittes um einen halben oder ganzen Ton) eintritt, um eben den Rückgang in den Hauptton zu erzielen (a). Wenn das Thema oder der Hauptsatz nicht mit der Tonica, sondern mit der Terz oder einem anderen Intervall der Tonleiter anfängt, so fängt die Antwort mit derselben Stufe der Dominantentonart an (b). J. C. Lobe legt hierbei alles Gewicht auf die Beachtung der Terz.



Wenn der Hauptsatz von allen Stimmen vorgetragen worden ist — erste Durchführung oder **Exposition**, so ist die Tonart sicher gestellt und es kann nun in andere Tonarten moduliert, der Führer öfter auf verschiedenen Tonstufen dargestellt, die Antwort freier vorgebracht und andere Kunstformen, als Kanon, verschiedenartige Nachahmungen, teilweise Entwickelungen, doppelter Kontrapunkt, Vergrösserung, Verkleinerung des Themas u. dgl. in Anwendung gebracht werden. Die teilweisen Entwickelungen des Themas und seine Antworten bestehen in verschiedenen, aus einzelnen Figuren derselben gebildeten Führern, Gängen, kleinen kanonischen oder freien Nachahmungen auf verschiedenen Stufen und in verschiedenen Gestalten.

Zu beachten ist noch die **Engführung** (Stretto), welche darin besteht, dass die Antwort dem Thema näher gerückt wird,

d. h. früher eintritt, als im Anfange geschehen ist, wobei es gerade nicht notwendig ist, das ganze Thema zu wiederholen.

Gegen das Ende der Fuge hin wird wieder die Rückkehr zur Haupttonart angebahnt und durch Modulation nach der Dominante der Schluss vorbereitet, welcher bei jeder ausgearbeiteten Fuge feierlich sein soll. Hier haben nun die Hauptsteigerungsmittel: die Engführung und der Orgelpunkt ihren Platz und vollenden das Ganze mit einer entsprechenden Schlusskadenz, in welcher alle fugierenden Stimmen gleichsam wie erschöpft ausruhen; doch bleibt diese manchmal auch weg, und es bildet dann der Orgelpunkt auf der Dominante und Toniba den Schluss.

Man teilt die Fugen in verschiedene Arten ein: ausser den schon genannten Vokal- und Instrumentalfugen, in einfache oder reine und begleitete Fugen; in den ersteren nehmen alle Stimmen an der Fugenarbeit teil, in letzteren erscheinen neben den fugierenden Stimmen noch eine oder mehrere begleitende Stimmen; in strenge und freie Fugen, je nachdem das Thema und die ganze Durchführung im strengen Stile abgefasst ist, oder darin viele und gefällige Verzierungen stattfinden; — nach der Zahl der verwendeten Subjekte gibt es einfache, Doppel-, Tripelfugen u. dgl.; nach der Zahl der fugierenden Stimmen zwei-, drei-, vierstimmige Fugen u. s. w. Ältere Tonlehrer teilen die Fuge, je nachdem der Comes in diesem oder jenem Intervalle eintritt, in Sekund-, Terz-, Quart-, Quintfugen u. s. w. ein. Die Quintfuge, d. h. diejenige, wobei die Beantwortung des Themas in der Quint stattfindet, ist jetzt die gebräuchlichste. Fugen des Tones heissen diejenigen, welche ganz im Sinne der alten Kirchentonarten gebildet sind; sie dürfen in Subjekt und Antwort die Grenzen einer Oktave nicht überschreiten, auch nicht in entferntere Tonarten modulieren, und müssen sich des Gebrauches von Kreuzen und Been mit wenigen Ausnahmen enthalten. Sie heissen Fuga ricercata oder Ricercari, wenn der ganze Fugenstoff aus dem Subjekte genommen ist und sich in einer Menge von Kanons, Imitationen und Strettos ausbildet.

Eine Fuge im Sinne unserer heutigen Tonkunst als ein aus strengen und freien Nachahmungen in bestimmter Folge und nach gewissen Regeln zusammengesetztes zwei- oder mehrstimmiges Tonstück finden wir in den alten Meisterwerken nicht. Der Name „Fuga" kommt zuerst bei Johann de Muris vor, und er definiert sie: „identitas partium cantus, quoad valorem, formam, nomen et interdum quoad locum notarum et pausarum suarum." Sie bildete sich aus den kontrapunktischen Arbeiten des XIV. und XV. Jahrh. heraus, wo man sich öfters der „Repetitiones", Wiederholung dessen, was eine Stimme vorausgesungen hatte, durch die anderen Stimmen bediente; im Grunde waren sie nichts anderes, als mehr oder minder freie Nachahmungen. Den Namen „Fuga" aber nahm man von dem Auseinandergehen der Stimmen, welches auch „fugere" hiess, oder vielmehr von dem gleichsam auf dem Fusse Nachtreten, Verfolgen der einen Stimme durch die andere. Johann Ogkenheim trat um 1500 mit einer neuen Art Fuga hervor, welche sich als canon perpetuus

darstellt. Im XVI. und grossenteils noch im XVII. Jahrh. benannte man die strengen kanonischen Nachahmungen insgemein Fugen, wie die Aufschrift „Fuga“ über den einzeilig notierten, oft mit rätselhaften Devisen versehenen Kanons bezeugt; die freien Nachahmungen im Motetten- und Madrigalenstil hiessen „ad fugam“. Wie hoch solche kanonische und fugenartige Gefüge geschätzt wurden, zeigt Adr. Coclicus, welcher in seinem „Compendium Musices“ (1552) den Komponisten als letzte Regel hinstellt: „Ut prospiciat componista, si possibile fuerit, quod una vox aliam sequatur per fugam in inchoatione cantus.“ Ein unseren Quintenfugen ähnliches Gebilde finden wir bei Zarlino. Das XVII. Jahrh. war besonders thätig, die Fuge der im XVIII. Jahrh. erreichten Vollkommenheit entgegen zu führen. Zwar erscheint sie (wohl für die Vokalmusik) nach Herbst's „Musica poetica“ (1643) noch als strengere oder freiere Nachahmung im Unisono, in der Quart, Quint und Oktav, welche bis zu einer clausula formalis geführt und dann mit gleicher Verarbeitung eines neuen oder aus den vorangehenden Begleitungsstimmen entnommenen Themas fortgesetzt wird; doch kennt er schon die Bezeichnungen „Dux“ und „Comes“. Fugae solutae nennt er diejenigen, bei welchen sich die Stimmen nicht so genau folgen und nachahmen, fugae ligatae sind die reinen Kanons (fugae perpetuae, fugae per motum contrarium etc.), Ath. Kircher nennt erstere fugae partiales, letztere fugae totales. Die wesentlichsten Beförderer der Entwickelung der Fuge aber waren die Organisten, unter ihren Händen reifte sie der Schönheit einer organisch gegliederten und geregelten Kunstform entgegen. Frescobaldi wird als der erste gerühmt, welcher in Italien den fugierten Stil auf der Orgel mit Kunst gebrauchte; nach Deutschland verpflanzte das Spiel sein berühmter Schüler Frohberger; in Frankreich war Lulli wegen seiner Fugen angesehen (?). Und was die meisten in der Praxis übten, erfassten auch die Theoretiker bald und stellten Grundsätze und Regeln, welche sie in den praktischen Werken für allgemein beobachtet fanden, zusammen, so Fux in seinem „Gradus ad Parnassum“ u. A. Das Werk vollendeten auf dem praktischen Felde die grossen Meister Händel und Bach, auf dem theoretischen steht noch unübertroffen Marpurg mit seiner Abhandlung über die Fuge da, welche von S. Sechter umgearbeitet, teilweise ergänzt und berichtigt wurde. Um dieselbe Zeit (in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrh.) arbeitete auch Riepel ein Werk über die Fuge, und Vogler schrieb sein „System des Fugenbaues“. In neuerer Zeit ragen unter den Theoretikern Cherubini, E. Fr. Richter u. a. hervor, und in jeder grösseren Kompositionslehre findet sich eine ausgedehntere Abhandlung über die Fuge.

Die Fuge nimmt unter den musikalischen Kunstformen die höchste Stelle ein sowohl wegen der hohen geistigen Einheit bei der reichsten Mannigfaltigkeit der Gestaltungen, die sich aus Einem Gedanken entwickeln, als auch wegen des selbständigen Lebens, das jede Stimme entfaltet, und wegen der kombinierten Anwendbarkeit fast aller anderen Kunstformen. Sie ist nicht mehr ein einfaches Bild oder Porträt, sondern es sind künstlich geordnete Gruppen, in welchen die Figuren nach Charakter,

Ausdruck und Wichtigkeit wetteifern. Dieser hohe Wert kommt aber nur derjenigen Fuge zu, welche neben kunstreicher Architektonik auch ein poetisches, ein ideales Moment in sich trägt, d. h. einen Gedanken, eine Stimmung, nach seinen natürlichen und notwendigen Beziehungen in dieser Architektonik entwickelt und darstellt. So ist sie eine Aufgabe, welcher nur die tüchtigsten Meister gewachsen sind; eine blosse schulmässige Kombination von fugenmässigen Gebilden und Künsteleien ohne leitenden Gedanken mag wohl das Ansehen einer Fuge haben, bleibt aber immerhin nur eine Form ohne Geist, ein Komplex nichtssagender Bildergruppen.

In der Kirchenmusik findet diese Kunstform nur sehr beschränkte Anwendung, da eben die Kirchenmusik nicht um ihrer selbst willen da ist, sondern den Gottesdienst zu berücksichtigen hat, der selten ein so ausgebreitetes Tonstück als eine eigentliche Fuge ist, zulässt; fugierter Stil und Fughetten aber finden leichter Verwendung. Es ist auch ein im Zwecke der Kirchenmusik nicht begründeter und auch vom idealen Standpunkte nicht zu rechtfertigender Gebrauch, welcher sich besonders am Ende des verflossenen und in der ersten Hälfte dieses Jahrh. breit machte, an die Gloria, Credo, Sanctus, Agnus über die Schlussworte dieser Gebete, oft über das Wörtchen „Amen“ oder „Alleluja“ allein eine Fuge zu knüpfen. Doch gilt dies nur von den Singfugen; für die Orgel ist aber diese Kunstform besonders geeignet, und der katholische Organist wird Zeit und Gelegenheit finden, sie in Anwendung zu bringen.

Fughetta, eine kleine, leichte und nicht weit ausgearbeitete Fuge, weniger tiefen und ernsten Inhaltes und meist auf eine einzige Durchführung beschränkt.

Führer, s. Fuge.

Füllstimme ist eine solche Stimme, welche entweder eine vielfach besetzte Hauptstimme im Einklange oder in der Oktave verstärkt, oder die Harmonie vervollständigt oder durch Verdoppelung einzelner Accordtöne noch mehr ausfüllt.

Fundamentalbass ist die Bezeichnung der Accorde durch ihren Hauptton, d. i. den Grundton ihres Stammaccordes, z. B.



Fund.-B. C C G H.

Rameau war wohl der erste, welcher die allerdings auch früher schon gebrauchten, aber theoretisch noch nicht als Umkehrungsaccorde angenommenen Accorde auf Stammaccorde zurückführte, nämlich auf Dreiklänge, und Sext und Septime nur als einfache Zuthaten betrachtete. Seine Lehre war von Valotti, Kirnberger, Vogler u. a. adoptiert und weiter ausgebildet. Sechter legt in seiner Kompositionslehre einen grossen Wert auf den Fundamentalbass, um die naturgemässe Verbindung der Harmonieen zu begründen. — Fundament wurde früher auch der bezifferte Orgelbass und überhaupt die Bassstimme, auch Basis, benannt.

Fusa, s. Noten und Mensuralmusik.

Fusston, ein Ausdruck, welcher zur Tonhöhebestimmung vom Orgelbau hergenommen ist. Eine offene Labialpfeife, welche den Ton (gross) C gibt, ist ungefähr 8 Fuss lang, eine Pfeife von 4' gibt den Ton c, eine Pfeife von 16 Fuss den Ton C_1. Danach heisst ein Register (Pfeifenreihe), deren tiefster Ton C 16, 8, 4 oder 2 Fuss lang ist, ein 16-, 8-, 4- oder 2füssiges Register. Bei gedeckten Pfeifen und Zungenstimmen aber deckt sich nicht die Körperlänge mit der Tongrösse, indem z. B. eine gedeckte Pfeife von 4 Fuss Länge schon den Ton einer offenen Pfeife von 8 Fuss gibt; von einem solchen gedeckten Register (Gedackt) sagt man dann, es habe 8 Fusston. Und so auch bei den Zungenstimmen.

Fz. = forzato, eigentlich sforzato, forciert, d. h. stark hervorgehoben, eine Bezeichnung, welche nur für einen Ton oder Accord Geltung hat.

G.

G ist der Name des fünften Tones der modernen Tonleiter, welche von C ausgeht. In der Solmisation und bei den Franzosen und Italienern heisst es sol.

Gamba ist ein in grösseren Orgeln vorkommendes Flötenregister von enger Mensur und starkem Windzufluss; es gibt einen scharfen streichenden Ton, spricht aber für sich schwer und langsam an, und wird darum gewöhnlich nur in Verbindung mit anderen Registern gebraucht. Neuere Orgelbauer bauen die Gamba schon so, dass sie als Soloregister gebraucht werden kann. Ihr Ton ist sanft streichend, etwas schneidend. Sie wird auch als 4 Fuss gebraucht, im Pedal als 16füssiges Register selten, und wird von einigen „Gambenbass", von anderen „Violonbass" geheissen.

Γ = **Gamma**, der dritte Buchstabe im griech. Alphabet, entsprechend unserm G. Früher benannte man damit die guidonische Skala, weil ihr tiefster Ton um die Zeit Guido's *Γ* war. Der griechische Buchstabe wurde aus keinem anderen Grunde angenommen als zur Unterscheidung des tiefsten Tones von den höheren G, g. Auch später noch nannte man den Umfang oder die Tonreihe irgend einer Stimme oder eines Instrumentes „Gamma". Die Franzosen bezeichnen mit dem Worte „Gamme" die Skala oder Tonleiter.

Gang als musikalisch-technischer Ausdruck bezeichnet eine musikalische Form, in welcher ein Motiv oder eine Figur öfter in gleichartiger oder ähnlicher Gestalt wiederholt aneinander gereiht erscheint ohne eigentlichen Schluss. Sie ist entweder harmonisch oder bloss melodisch.

Ganzschluss, s. Kadenz.

Gebläse, s. Balg.

Gebundener Stil, s. Stil.

Gedackt, so viel wie gedeckt, s. Pfeifen.

Gefährte, s. Fuge.

Gegenbewegung, s. Bewegung.

Gehör ist im allgemeinen der Sinn des tierischen Körpers, durch welchen die Schallwellen (s. Akustik) empfunden werden. Diese werden durch die Ohrmuschel aufgefangen und nach dem Trommelfell geleitet, welches dadurch in Schwingungen versetzt wird, die sich durch feste, kleine Knochen (Hammer, Ambos, Steigbügel) bis zur Flüssigkeit des Labyrinthes und dessen Nervenverbreitung fortpflanzen. Das Wesentlichste am Gehörorgane ist der Gehörnerv. Man hat auf Grund der akustischen Gesetze die Hypothese aufgestellt, es müsse sich im Ohre ein Organ befinden, welches wie eine Art Harfe mit mehreren tausend saitenartigen, genaugestimmten Körperchen versehen sei, mit deren jedem nur eine Faser des Gehörnerven verbunden ist, die weiter keinen Dienst hat, als die Schwingungen dieser einen Saite zum Centralorgan des Bewusstseins zu telegraphieren. Mikroskopisch-anatomische Untersuchungen der neueren Zeit sind zur Bestätigung dieser Hypothese ziemlich weit vorgedrungen. Im Behälter des Gehörnerven, der sogenannten Schnecke, welche den Tonempfindungen dient und das musikalische Ohr ist, während die anderen Teile des Ohres mehr für die Wahrnehmung des Schalles und der Geräusche bestimmt scheinen, ist das Ende jeder Nervenfaser verbunden mit kleinen elastischen Körperchen, die vollkommen geeignet scheinen, durch Klangwellen in Mitschwingung versetzt zu werden. Von ihrem ersten Entdecker, dem Marchese Corti, heissen diese Gebilde die Corti'schen Fasern, das Corti'sche Organ. Deren sind nach Kölliker etwa 3000 in der Schnecke enthalten. Genauere Empfindung, feinere Wahrnehmung scheinen demnach durch zahlreichere Endungen isolierter Nerven bedingt zu sein; doch wird auch durch Übung die Feinheit des Gehöres gesteigert. — Was man speciell musikalisches Gehör nennt, ist nichts anderes, als die Fähigkeit, Töne, welche von aussen an das Ohr gelangen, unterscheiden und dieselben wenigstens innerlich reproduzieren zu können. Diese Fähigkeit, passender Tonsinn genannt, ist allen vollsinnigen Menschen angeboren, zeigt sich aber in so verschiedenen Graden, dass die Annahme, manche Menschen besässen gar kein musikalisches Gehör, wenigstens den Schein der Richtigkeit für sich hat; eine Hauptursache dieser irrigen Annahme liegt aber in dem Mangel richtiger Unterscheidung zwischen Tonsinn und Tonerzeugung, in dem unrichtigen Schlusse von der sinnlichen Tonbildung und Tonunterscheidung auf den seelischen Tonsinn. So sehen wir viele Menschen, welche die grössten Musikfreunde, höchst empfänglich für Musikeindrücke, aber doch nicht imstande sind, mit ihrem Stimmorganismus die gehörten Töne richtig wiederzugeben. Dass hier die Übung, namentlich vom frühesten Alter an, viel zu bessern vermag, ist ausser allem Zweifel.

Geige ist der Gattungsname mehrerer Instrumente von verschiedener Art und Grösse, welche aus Holz gefertigt, mit Darmsaiten bezogen und mittelst eines aus Holz gearbeiteten und mit Pferdehaaren bespannten Bogens, dessen Haare mit Kolophonium wirksam gemacht worden, durch Streichen der Saite zum Klingen gebracht werden. Der Ursprung dieser

Instrumente reicht ins hohe Altertum hinauf; man findet dergleichen schon bei den Indiern, und zwar ein Saiteninstrument mit Schallkasten, Rebec genannt; ebenso im nördlichen Europa ein ähnliches, welches bei Venantius Fortunatus Crotta heisst und den keltischen Volksstämmen eigen war. Der kymrische Name lautete „Crwth“, die Angelsachsen nannten das Instrument „Crudh“, gahdelisch hiess es „cruit“, englisch „crowd“. Die mittelalterlichen Schriftsteller führen oft ein Saiteninstrument mit Namen Rota oder Rotte an, welches im wesentlichen dasselbe Instrument ist; der Name Rotta ist offenbar aus dem keltischen Crowd entstanden. Anfänglich war es ein zitherartiges Instrument und wurde mit den Fingern oder dem Plektrum gespielt, woraus sich in der Folge der Geigenbogen entwickelte. Es war mit sechs, später mit drei Saiten bespannt, welche über ein an einem Halse angebrachtes Griffbrett und über den Corpus des Instrumentes hinliefen und an einem Saitenhalter befestiget waren. Bei saitenreichen Instrumenten lagen die zwei tiefsten Saiten auch ausserhalb des Griffbrettes. Vor dem XII. Jahrh. hatte es eine mandolinenförmige Gestalt; von da an bildete man den Schallkasten in ein reines Oval um, wie es zahlreiche Abbildungen auf romanischen Monumenten beweisen. Da die Seiteneinbuchtungen fehlten, musste der Bogen über alle Saiten zugleich geführt werden, und so diente das Instrument wohl zur Begleitung des Gesanges nach Weise des Organon. Im Mittelalter gab es noch ein anderes ähnliches Instrument, bei Hieron. de Moravia Rubebe geheissen, welches zweisaitig und etwas tiefer gestimmt, wie unsere Viola war, und daher gut zur unisonen Begleitung der höheren Männerstimme passte. Diese Instrumente wurden nach und nach modifiziert, handlicher gemacht, unserer Violine und Viola ähnlicher, oder vielmehr sie gestalteten sich in diese um. Gegen Ende des XVI. Jahrh. ist auch noch ein schmales, mehr keulenförmiges Instrument bekannt, von den Franzosen „Poches“, von den Deutschen „Poschen“, von den Italienern „Ribecchino und Violino picciola“ geheissen, welches schon vier Saiten hatte; im Orchester des Monteverde findet es noch eine Stelle. Beide Instrumente, Rubebe und Ribecchino kommen auf Gemälden fast immer nebeneinander vor. Im XVI. Jahrh. war es auch, dass die Violinen mit vier Saiten bespannt allgemein eingeführt wurden und die noch jetzt bestehende Form erhielten. Als den ersten Geigenmacher, welcher ihnen die jetzige kleine Gestalt gab, wird ein gewisser Testator zu Mailand (um 1620) genannt. Berühmte Geigenmacher aus den folgenden Jahrhunderten sind besonders: die Gebrüder und Söhne Amati und Stradivario zu Cremona; Gius. Guarnerio, und Jakob Stainer in Tirol u. a. m. Bis 1680 spielte man auf der Violine nur bis zum zweigestrichenen a, höchstens b, sich strenge an den Umfang der Sopranstimme haltend; nach und nach stieg man höher zur halben und ganzen Applikatur und zuletzt bis zum viergestrichenen c. — Man hört auch von Halbgeigen manchmal reden; das sind nichts anderes als Geigen, welche in Umfang und Mensur für Anfänger im Violinspiele eingerichtet sind, die mit ihren Fingern und Armen noch nicht die Mensur einer gewöhnlichen Geige erstrecken können.

Was die verschiedenen Namen anbelangt, so führen wir noch Folgendes an: Das saitenbezogene Instrument wurde im Spätlatein nach dem Worte „fides (Saite)" fidula oder vidula genannt, woher noch das deutsche „Fidel, fideln". Im XIII. Jahrh. kommt auch der Name „Vioel oder Fitola" vor, ebenso „figella". Gerson nennt es „viella, vielle"; Cottonius schreibt auch „phiala". So bildet sich der Name „fidula" durch die Zwischenformen „figella, vieille, Vioel" zu dem noch jetzt gangbaren Worte Viola und Violine um. — Das deutsche Wort Geige stammt vielleicht von dem Instrumente „gigue" der Troubadours, etwa benannt nach seiner Form, welche an Schenkel und Bein einer Ziege oder eines Hammels (guigue, guigot) mahnte. (Ambros, Geschichte der Musik, II.) Wigand leitet „Geige" vom altnordischen „geiga", d. i. zittern, oder von „Gigel" — das Hin- und Herzucken — mit Anspielung auf die zuckende Bewegung des Geigenbogens — ab. Das Wort „gige" kommt im Mittelhochdeutschen erst um 1200 vor.

Wie man die Geigeninstrumente für hohe Stimmung in kleinerem Massstabe anfertigte, so that man es auch für tiefe Stimmung in entgegengesetzter Weise und bildete grosse Geigen, Bassgeigen, Violone (Kontrabass) geheissen, welche seit dem XVI. Jahrh. bald drei-, bald vier-, manchmal auch fünfsaitig ein dem Orchester unentbehrliches Instrument sind.

Die noch jetzt üblichen Geigeninstrumente bilden das Streichquartett: die Violine oder Diskantgeige; die Viola di braccio oder Armgeige, Altgeige oder Bratsche; das Violoncello, die kleine Bassgeige; Violone, der grosse Bass, Kontrabass, welcher in mehr als vierstimmigen Tonstücken zur Verstärkung gebraucht wird.

Die Bestandteile und die Konstruktion der Geigeninstrumente sind vollkommen gleich. Ihr Körper besteht aus einer in der Mitte zu beiden Seiten eingebuchten Decke, Dach- oder Resonanzboden, aus gut getrocknetem Fichtenholze gefertigt, und dem gleichgestalteten Boden aus Ahorn, welche beide Teile durch dünne Wandungen, die Zarge, verbunden sind. Auf die Beschaffenheit des Daches kommt das Meiste für die Güte des Tones an. In der Nähe der Einbuchtungen befinden sich im Resonanzdeckel zu beiden Seiten die F-Löcher, welche die äussere Luft mit der im Resonanzkörper befindlichen in Verbindung setzen und zum Ansetzen und Richten der Stimme oder des Stimmstockes notwendig sind. Diese Stimme ist ein der Höhe des Körpers ganz entsprechendes Stäbchen aus Resonanzholz, das etwa ½ Zoll hinter dem rechten Fusse des Steges, unter der dünnsten Saite, zu stehen hat und dessen Stellung wesentlich zum guten Klange des Instrumentes beiträgt. Um dem entgegengesetzten Teile der Decke, worüber die stärksten Saiten liegen, einen Gegendruck zu geben, wird an der inneren Seite der Decke ein schmales Stückchen Holz befestigt, das in der Mitte, unter dem linken Fusse des Steges am dicksten ist und nach beiden Seiten sich verringert und ins Ebene ausläuft. Nach oben wird zwischen Boden und Decke der Hals eingesetzt, auf welchem oben das Griffbrett befestigt ist; letzteres reicht bis gegen den Steg herab und es laufen darüber die Saiten hin-

weg. Damit die Saiten nicht auf dem Griffbrette aufliegen, sondern sich frei schwingen können, ist am oberen Teile desselben ein kleines Querholz, mit Einschnitten versehen, angebracht, welches die Saiten über dem Griffbrett erhält. Der Hals endet sich nach oben am Ende des Griffbrettes in den Kopf, der etwas nach rückwärts gebogen, in der Mitte wie ein Kästchen ausgestochen, an den Seitenwänden durchbohrt ist, um darin die Schrauben oder Stimmwirbel aufzunehmen, an denen vermittelst eines kleinen Loches die Saiten befestigt und aufgespannt werden. Der hohle Teil des Kopfes heisst der Lauf, der Wandel und der Wirbelkasten; der oberste Teil des Kopfes windet sich in eine Schnecke zusammen. Am entgegengesetzten Teile des Instrumentes befindet sich ein gewölbtes Brettchen mit Löchern, in welche die Saiten unten vermittelst eines Knötchens befestigt werden — Saitenhalter oder Saitenfessel geheissen, welches durch Draht oder ein Saitenstück an einem in die Zarge eingelassenen Klötzchen festgehalten wird. In der Mitte des Körpers auf der Decke steht der Steg, ein Brettchen mit zwei Füssen, 1—1½ Zoll hoch, worauf die Saiten am höchsten liegen. Die Schwere desselben hat auf die Schwingungen der Saiten, die durch ihn auf den Resonanzboden übergetragen werden sollen, einen grossen Einfluss. Zu schwere Stege geben einen dumpfen und schwer ansprechenden Ton, dagegen zu leichte einen scharfen und spitzen. Es soll am Rande der Decke und des Bodens ein von schwarzem oder anderem Holze eingelegter Streifen nicht fehlen; ohne diesen oder wenn er bloss mit schwarzer Farbe gezogen ist, nennt man die Geigen Schachtelgeigen. — Ehe die Geigen mit Lack (Bernsteinlack ist der beste) überzogen werden, werden sie noch gebeizt. — Belehrende Bücher über diesen Gegenstand sind: „Über den Bau der Bogeninstrumente etc. von Jak. Aug. Otto, Hofinstrumentenmacher in Jena, 1828“; „Die Violine, ihre Geschichte und ihr Bau“, von G. Abele, Neuburg a. d. D. 1864; „Die Geigenmacher der alten italienischen Schule“, von L. Diehl, Hamburg 1864.

Geigenprinzipal heisst ein angenehmes, eigenartig klingendes Prinzipalregister mit streichendem Tone, gewöhnlich zu acht Fuss.

Gemischte Stimmen nennen die Orgelbauer alle mehrchörigen Stimmen, z. B. die Mixtur. Bei den Vokalkompositionen deutet es die Zusammensetzung aus Knaben- (Frauen-) und Männerstimmen an (vocibus inaequalibus) im Gegensatze zu Gesangstücken, welche bloss von Knaben- oder bloss von Männerstimmen vorzutragen sind (vocibus aequalibus, von Stimmen gleicher Gattung).

Gemshorn, ein Orgelregister mit acht und auch vier Fuss Ton, ähnlich wie die Spitzflöte mit konischem Körper und etwas näselndem Tone.

Generalbass. Unter diesem Worte versteht man die tiefste Stimme einer Komposition, wenn sie bestimmt und eingerichtet ist, einen Überblick der Modulation zu geben. Zu diesem Zwecke sind in einer solchen Stimme diejenigen Teile ergänzt, bei welchen der Bass pausiert, und wieder mit kleinen Noten die jedes-

mal tiefste Stimme eingetragen oder ordentlich eingereiht mit Angabe der Schlüssel, auch oft des Namens dieser Stimme oder dieses Instrumentes; auch werden in eine solche vervollständigte Stimme die Harmonieen durch Ziffern und andere Zeichen (Signaturen) angezeigt. Daher hat eine solche Stimme den Namen „bezifferter Bass“. Um eine leichte Übersicht zu schaffen, ist es notwendig, die Stimme nicht mit Ziffern zu überladen, zumal nur die einfachen Harmonieen gegeben werden sollen, und das Bestreben, die verschiedenen Durchgänge und Figurationen anzugeben, nur die grösste Verwirrung hervorrufen müsste. Hiernach suchte man die Bezifferung möglichst zu vereinfachen und bezeichnet jetzt 1) die Dreiklänge gar nicht, ausser wenn ein der Tonart nicht angehöriger Dreiklang eintritt oder andere Umstände seine Kennzeichnung erheischen, wozu man entweder nur die Terz, ob klein oder gross ($\flat$, $\sharp$, $\natural$) angibt, oder wenn auf der gleichen Note ein anderer Accord erklungen hat, man den Eintritt des Dreiklangs mit $\genfrac{}{}{0pt}{}{5}{3}$ und den etwa nötigen Versetzungszeichen ($\genfrac{}{}{0pt}{}{5}{\sharp}$, $\genfrac{}{}{0pt}{}{5}{\flat}$, $\genfrac{}{}{0pt}{}{5}{\natural}$) anzeigt; ebenso bedürfen der verminderte und der übermässige Dreiklang einer vollständigen Bezeichnung. 2) Der Terzsext-Accord wird regelmässig nur mit 6; 4) der Grundseptim-Accord mit 7, die davon abgeleiteten Accorde Terzquintsext-, Terzquart- und Sekund-Accord mit $\genfrac{}{}{0pt}{}{6}{5}$, $\genfrac{}{}{0pt}{}{4}{3}$, 2 (oder $\genfrac{}{}{0pt}{}{4}{2}$) und die Nonenaccorde mit 9 oder $\genfrac{}{}{0pt}{}{9}{7}$ beziffert. In allen Fällen, wie schon oben bemerkt, wo eine modulatorische Veränderung eintritt, irgend ein Intervall des Accordes erhöht oder erniedriget wird, muss dies angedeutet werden. Die resp. Erhöhung eines Tones wird mit $\sharp$ (oder $\natural$), die Erniedrigung mit $\flat$ (oder $\natural$) vor der Zahl angezeigt, oder man durchstreicht auch im Falle der Erhöhung die Zahl, z. B. $\not6$, $\not5$, $\not4$. Bei einzelnen liegenbleibenden Intervallen oder Accorden bedient man sich der Kürze halber kleiner Querstriche, z. B. $\genfrac{}{}{0pt}{}{5}{4}$ $\genfrac{}{}{0pt}{}{-}{3}$ statt $\genfrac{}{}{0pt}{}{5}{4}$ $\genfrac{}{}{0pt}{}{5}{3}$; durchgehende Noten werden mit 0 bezeichnet; kleine schiefe Striche wendet man auch an, wenn eine Reihe von gleichartigen Accorden hintereinander folgt.

Diesen bezifferten Bass auf der Orgel oder dem Klaviere ausführen, heisst das Generalbassspielen. Es ist dies besonders dem katholischen Organisten notwendig, da sämtliche ältere Kirchenkompositionen, bei denen die Orgel begleitet, eine bezifferte Orgelstimme haben. Erst in neuester Zeit pflegen die Kompositeure auch bei instrumentierten Kirchenstücken eine ausgesetzte Orgelstimme gleichsam als Klavierauszug beizugeben, mehr aber zu dem Zwecke, um daraus einige Instrumente, welche etwa nicht besetzt werden können, mit der Orgel zu ergänzen, oder dieselbe als Direktionsstimme zu benützen.

Zur guten Vollführung des Generalbassspieles bedarf es der Unterweisung und Übung. Hierzu dienen die sogenannten Generalbassschulen, unter denen die von Dr. Georg Türk noch immer einen vorzüglichen Platz einnimmt. Um seiner Aufgabe zu genügen, muss der Generalbassspieler eine vollständige Kenntniss der Harmonie und der Bezifferung haben und hin-

längliche Vertrautheit der Komposition, um die Formen zu verstehen; er muss in die Intentionen des Komponisten eindringen, sein Werk studieren, um den ganzen Gang der Komposition sich einzuprägen und demgemäss auch die Begleitung zu vollführen, damit er nicht z. B. minderstimmige Sätze etwa vollgriffig begleite oder durch sein Spiel Solosätze störe; er soll eine feste Stütze für die übrigen Stimmen werden. Hierzu ist noch zu fügen eine vielseitige Erfahrung in den Bewegungsgesetzen der Harmonie, eine sorgfältige Kenntnisnahme dessen, was unter gewissen Umständen allgemein oder in der Periode oder Schule des Komponisten oder auch in seiner besonderen Schreibart gemeiniglich zu geschehen pflegt.

Die bezifferten Bässe oder der Generalbass sind nicht eine Erfindung Viadana's, wie oft irrtümlich berichtet wird, sondern sie fanden schon vor ihm Anwendung und verdanken ihren Ursprung wahrscheinlich der zu Ende des XVI. Jahrh. auftauchenden Monodie, zu deren Begleitung solche einfache Harmonien genügend befunden wurden.

Gesang, lat. Cantus, ital. Canto, franz. Chant ist vorerst die Anwendung der menschlichen Stimme zu musikalischen Zwecken, dann gebraucht man dies Wort zur Bezeichnung einer Melodie, der Tonfolge der Hauptstimme eines Tonstückes überhaupt; auch bezeichnet man damit ein grösseres Gesangstück, z. B. ein Lied.

Der Gesang im allgemeinen ist entweder ein natürlicher, oder ein künstlicher, je nachdem der Sänger bloss nach natürlicher Anlage ohne weitere Organbildung, oder nach den Regeln der Singkunst und mit gehöriger Ausbildung der Stimmorgane singt. Gesang, als ein Tonstück zum Singen genommen, kann nach dem Zwecke und dem Bau verschieden sein, z. B. Kirchengesang, Bühnengesang u. dgl.

Gesangkunst. Die menschliche Stimme ist das edelste und vollkommenste Instrument. Doch bedarf sie, um solches in Wahrheit zu sein, immerhin der Ausbildung; gut und schön singen, ist eine Kunst. Diese Ausbildung hat sich dahin zu richten, den Klang der Töne zum Wohllaut zu veredeln, das Organ zur klaren und prompten Abgabe jeden Tones im Bereiche seines Stimmumfanges zu befähigen, die Stimmregister auszugleichen, die Stimme biegsam und geschmeidig zu machen, die Modifikationen der Tonstärke ihr anzueignen; ferner durch theoretische Kenntnisse und praktische Übungen zu gewinnen und es zu erlernen, den in dem Texte und in der Melodie ruhenden Affekten einen richtigen Ausdruck zu verleihen, oder einen schönen Vortrag zu erzielen. — Von jeher legte man einen grossen Wert auf die Bildung der Stimmorgane und schönen Gesangsvortrag. Isidor von Sevilla fordert für den Sänger eine gute Stimme und sagt: „Perfecta est vox alta, suavis et clara; alta, ut in sublimi sufficiat; clara, ut aures audientium adimpleat; suavis, ut animos audientium blandiat.“ Die Kirche hat seit dem VI. Jahrh. eigene Singschulen (s. d.) unterhalten, worin Knaben und Jünglinge zu guten Sängern herangebildet wurden; der Choralgesang mit seinen Melismen, Tonfiguren und Ligaturen war ein wahrer Kunstgesang. Grosse Anforderungen an den

Sänger stellte der Mensuralgesang, wie nicht minder die Polyphonie des XV., XVI., XVII. Jahrh. Die Monodie verlangte vor allem ausgeprägten Vortrag; die höchsten Leistungen der menschlischen Stimme lieferte jedoch das Zeitalter der grossen Bravoursänger und Sängerinnen (XVIII. Jahrh.).

Dem Kirchenchorsänger werden allerdings keine solchen Aufgaben gestellt, wie dem Sänger im Konzertsaale und auf der Bühne, wo schärfere Affekte ihr Recht behaupten, aber er kann auch seiner Pflicht nicht ordentlich genügen, wenn er nicht gut gebildet und geschult ist. Deshalb muss ein kirchlicher Chordirigent ein wohlgebildeter Sänger sein; da ihm gewöhnlich obliegt, seine Gesangskräfte selbst heranzuziehen. — An Studienwerken für den Gesanglehrer zumeist ist kein Mangel (z. B. Sieber, v. Stockhausen); besonders empfehlenswert ist „die Elementar- und Chorgesangschule von Stark und Faisst“ (Stuttgart, 1880); als Vorübungen für Kirchengesang sind wohl die 50 Solfeggien von Bertalotti (Ausgabe von F. X. Haberl, Regensburg, F. Pustet) unübertroffen.

Geschichte der Kirchenmusik, s. Kirchenmusik.

Gleiche Stimmen, voces aequales, werden diejenigen genannt, welche nur einer der Hauptgattungen: Männerstimmen (Tenor und Bass) oder Frauenstimmen (Knabenstimmen, Diskant und Alt) angehören. Vergl. Gemischte Stimmen, voces inaequales.

Glocken, lat. campanae, nolae, auch cloccae, jene aus Erz gegossenen Klangwerkzeuge, deren sich auch die Kirche zu mancherlei Zwecken und in verschiedener Grösse bedient, haben sich aus den bei den alten Völkern, z. B. Römern, Griechen gebräuchlichen Schellen (tintinabula) herausgebildet; wahrscheinlich fanden sie bald nach Konstantin Eingang in die Kirche. Anfänglich waren sie geschmiedet und vorerst bei den Mönchen unter dem Namen „signa“ in Gebrauch. Um die Mitte des VII. Jahrh. finden wir gegossene Glocken in Frankreich, bald nachher auch in Deutschland, doch noch bei weitem nicht allgemein. Wer den Glockenguss erfunden, ist überhaupt nicht bekannt. Mit der Zeit wurden sie in immer grösserem Umfange und Gewichte hergestellt und in Thürmen aufgehangen, damit sie ihren Schall weithin entsenden könnten. Dass die Glocken vom Bischofe Paulinus zu Nola in Kampanien erfunden seien, stellt sich als eine nicht genügend begründete Annahme heraus; „campanae“ wurden sie wohl deswegen genannt, weil das Erz Kampaniens zum Glockenmaterial sich besonders tauglich erwies, und die etwaige erste Anwendung grösserer Glocken zu Nola in dieser Provinz mag Veranlassung zum Namen „Nolae“ gegeben haben. Der deutsche Name „Glocke“ oder das latinisierte „clocca“ scheint erst im VIII. Jahrh. zur Geltung gekommen zu sein; in den Briefen des heil. Bonifacius († 755) kommt er einigemal vor; er ist nach Grimm von dem althochdeutschen Worte „diu clocha“ und dieses von „clochen“, d. i. schlagen, klopfen, abzuleiten.

Die Glocken, diese schnellen und weithintragenden Verkünder aller heiligen Handlungen der Kirche, sind gleichsam die Zeugen der Kirche und vermögen wundersam die Gefühle, die

der jedesmaligen Handlung der Kirche oder Feier oder den das menschliche Leben überhaupt berührenden Ereignissen entsprechen, zu verkünden und zu wecken. Gerson (1429) citiert einen alten Spruch über den verschiedenen Gebrauch der Glocken, den man ihnen aufzuprägen pflegte:

Laudo Deum verum, plebem voco, congrego clerum,
Defunctos ploro, pestem fugo, festa decoro.

Wegen der so innigen Verbindung der Glocken mit den verschiedenen Handlungen der Kirche fing man schon frühzeitig an, sie unter entsprechender Feierlichkeit zu ihrem Dienste einzuweihen. (Glockentaufe, Benedictio campanarum.)

Damit die Glocken ihren Zweck um so besser erfüllen, sieht man darauf, dass sie einen guten, wohltönenden Klang haben; fordert man dies schon von einer einzelnen Glocke, so gewinnt es um so höhere Bedeutung beim Zusammenklingen mehrerer Glocken, bei einem ganzen Geläute, und es müssen darauf die Kirchenvorstände ein besonderes Augenmerk richten. Der gute Ton und das angenehme Zusammenklingen hängen sowohl von dem Stoffe (Glockenspeise) und dessen Bereitung als von der Stimmung ab. Was ersteren anbelangt, sind die Angaben der Glockengiesser verschieden; als vorzüglichste Mischung geben englische Meister 80 Teile feinstes russisches Kupfer, 10—11 Teile feinstes englisches Zinn, 5—6 Teile Zink und 4—3 Teile Blei an; Silber, dem der Volksglaube eine so grosse Bedeutung beilegt, ist nicht nötig. Die Reinheit des Klanges ist bedingt durch die Reinheit, Güte und Gleichartigkeit der Masse, und dass letzteres stattfinde, ist notwendig, dass der Schmelzprozess mit möglichster Sorgfalt vollführt werde. Mit Veraccordierung aus Sparsamkeitsrücksichten wird darum selten etwas Vollkommenes erzielt werden, da das Gute überall teuer ist. Die Stimmung betreffend ist die Zahl der Glocken zu berücksichtigen, welche zu einem Geläute verbunden werden. Weniger gut erscheint das Zusammenklingen dreier Glocken, welche den Dreiklang, z. B. c e g geben, als welche nach der diatonischen Reihe (c d e, d e fis) gestimmt sind, da das Läuten mehrerer Glocken durch den nicht gleichzeitig erfolgenden Anschlag mehr ein melodisches Ertönen ist, und ein blosser Dreiklang, ob gross oder klein, eine ziemlich einförmige Melodie gibt. Bei vier Glocken kann die diatonische Reihe nach oben oder unten um einen Ton vermehrt werden. Bei sechs aber ist es am besten, den Dreiklang mit einem Tetrachord zu verbinden, z. B. c e g a h c oder c d e f a c. Zu bemerken ist indes, dass hierbei sehr viel von den Beitönen (Aliquottönen) abhängt, welche neben dem Haupttone der Glocken sehr vernehmlich hörbar werden; diese verschönern den Hauptton nur, wenn sie diesem consonieren und machen ein angenehmes Geläute möglich, wenn sie nicht in grellem Dissonanzverhältnis mit den Haupttönen der anderen Glocken stehen. Bis jetzt ist es noch ein ungelöstes Problem, bestimmte Beitöne in den Glocken herzustellen, obwohl es jedem Glockengiesser möglich ist, der Glocke den geforderten Hauptton zu geben. Ausführlicher bespricht diesen Gegenstand ein Aufsatz der „Cäcilia" 1867, Nr. 2 und ff.

Glockenspiel (franz. Carillon), ein aus abgestimmten Glocken und Glöcklein zusammengesetztes Instrument; früher waren Glockenspiele besonders in Holland und den Niederlanden sehr verbreitet und befanden sich meist auf Kirchthürmen. Sie wurden entweder mittelst eines Uhrmechanismus mit Walzen wie unsere Spieluhren oder durch eine Tastatur gespielt oder auch mit Klöppeln geschlagen. (Vgl. Gregoriusblatt 1878.) Selbst in Orgeln hatte man Glockenregister (Orgel zu Weingarten). In der katholischen Kirche gebraucht man eine Glöckleinzusammensetzung bei Altarklingeln; an vielen Orten, namentlich in den Rheinlanden, besteht die sogenannte „Sanctusglocke“, welche bei feierlichen Gottesdiensten benützt wird, aus einer Kombination von vielen Glöckchen. Anweisungen, Glöcklein zu giessen, finden sich fast in allen musikalischen Traktaten des XI. und XII. Jahrh.

Gloria. Mit diesem Worte wird kurz der englische Lobgesang bezeichnet, welcher der heiligen katholischen Messe nach dem Kyrie eingefügt ist. Er wird auch die grosse Doxologie genannt und besteht aus dem Hymnus, welchen die himmlischen Geister bei der Geburt des göttlichen Welterlösers sangen: „Gloria in excelsis Deo et in terra pax hominibus bonae voluntatis“ und verschiedenen Zusätzen, deren Urheberschaft teils dem Papste Telesphorus († 139), welcher zugleich verordnete, dass das Gloria bei der Messe gesungen werde, teils dem heil. Hilarius (Ende des IV. Jahrh.) zugeschrieben wird, diesem jedoch nur insofern, als er diesen „Hymnus angelicus“ aus dem Griechischen übersetzt habe. Anfangs und wie das Graduale St. Gregorii nach dem Zeugnisse Radulfs von Tungern ausweist, war in der Choralmelodie jeder Silbe nur ein Ton zugeteilt; später wurden zur Verzierung bei grösseren Feierlichkeiten an manchen Stellen mehrere Noten oder Neumen angebracht. Wie bei anderen Gebetsgesängen, so glaubte man auch dem Gloria Zusätze und Paraphrasen, sogenannte Tropen, einschalten zu dürfen, was jedoch bald verboten wurde. Das Gloria wird in allen Messen gesungen; ausgenommen sind einige Votivmessen, dann die Missa de Requiem, sämtliche Ferialmessen und die an den Sonntagen im Advent und in der Fasten — überhaupt diejenigen Messen, welche in violetter oder schwarzer Farbe gelesen werden. Im kirchlichen Gebrauche sind vier Melodien „Gloria“: in duplicibus, in festis B. V. Mariae, in semiduplicibus und in simplicibus, deren Intonationen in jedem Missale verzeichnet sind.

Gloria Patri, s. Doxologie.

Grabmusik, s. Karwoche.

Graduale heisst 1) ein Gesang zwischen der Lektion oder Epistel und dem Evangelium in der heiligen Messe, welcher gegenwärtig aus ein paar der heiligen Schrift, meistens dem Buche der Psalmen entnommenen Versen besteht. Ursprünglich wurde dieser Gesang Responsum oder Cantus responsorius oder Psalmus responsorius genannt, weil der Vorsänger (Kantor) ihn eröffnete, der Chor aber einstimmend respondierte. Über die Abstammung des Wortes „Graduale“ aber sind die Liturgen nicht einig; einige leiten es daher, dass der Gradualgesang gesungen wurde, während der Diakon die Stufen (gradus) zum

Ambo zur Lesung des Evangeliums hinaufsteigt, oder noch an den Stufen des Altares steht; andere, und dies ist die Mehrzahl, entnehmen den Ursprung dieser Benennung dem Orte, den der Vorsänger einnahm. Dieser Ort war in der Regel irgend eine Erhöhung; — in Rom war es dieselbe Stufe, auf welcher der Lektor stand. Nach Joh. Beleth (in der zweiten Hälfte des XII. Jahrh. schrieb er eine wertvolle „Divinorum officiorum explicatio") stellte sich der Kantor an gewöhnlichen Tagen auf die Stufen vor dem Altare, — an höheren Festen aber auf den Ambon — den erhöhten Platz zur Ablesung des Evangeliums. Der etwas spätere W. Durandus berichtet in seinem „Rationale", an gewöhnlichen Tagen werde das Graduale in der Mitte des Chores vor den Stufen des Altares, an Festen auf den Stufen desselben gesungen. — Wer den Gradualgesang eingeführt, ist nicht bekannt; der genannte Durandus schreibt, dass die hh. Gregor, Ambrosius und Gelasius Gradualien gefertigt und deren Gesang befohlen hätten. In Afrika war zur Zeit des heil. Augustinus ein ganzer Psalm üblich; auch in Rom scheint man noch im V. Jahrh. einen ganzen Psalm gesungen zu haben. Zwischen dieser Zeit und dem Ende des VI. Jahrh. erhielt das Graduale eine dem jetzigen ähnliche Gestalt. Der Zweck dieses Gesanges war aber nicht gerade die Ausfüllung der zur Vorbereitung auf die Verkündigung des Evangeliums erforderlichen Zeit, sondern die geistige Erhebung und Erweckung der Gefühle des Dankes, der Empfänglichkeit für die stattfindende Verkündigung der Lehre des Heiles. An das Graduale reiht sich das Alleluja, an gewissen Tagen die Sequenz; zu bestimmten Zeiten tritt an die Stelle des Alleluja der Tractus, ein Gesang in langsamer gedehnter Weise ohne responsorienartigen Wechsel, von einem oder zwei Sängern allein ohne Unterbrechung vorgetragen. — Die vom Chore gesungenen Graduale sollen in ihrem Texte mit den vom Priester am Altare gelesenen übereinstimmen. 2) Es wird mit dem Namen Graduale auch das Buch bezeichnet, worin die Gesänge, welche der Chor während der Feier der heiligen Messe abzusingen hat, als z. B. Kyrie, Gloria, Introitus, Graduale, Offertorium u. dgl. aufgezeichnet sind.

Gregorianischer Gesang, Cantus gregorianus, s. Choral und Kirchenmusik.

Griechische Musik. Die Anfänge der Tonkunst umgaben die Griechen mit Mythen, und es galten ihnen die Musen Melpomene und Erato als die Erfinderinnen derselben; einige nennen Epimetheus und Prometheus. Unter ihren Fortbildnern und besonderen Pflegern waren Apollon, Hermes, Pallas Athene, Orpheus, Amphion, Pan, Marsyas u. a. Erst seit dem VI. Jahrh. v. Chr. begann die höhere Entwickelung der Musik. In Wirklichkeit hat die Musik, wie die Poesie und Orchestik, ihren Ursprung in der Religion, und diesem Ursprunge treu stehen die drei Schwesterkünste in der klassischen Zeit des Griechentums noch vorwiegend im Dienste der Religion. Der Blüte des Epos geht die apollinische Chorlyrik und die religiösen Hymnen, Nomoi genannt von der stetigen Kompositionsform, voraus. An den grossen Kultusstätten, z. B. Delphi, gab es eigentliche Singschulen. Das war in der vorhomerischen

und homerischen Zeit, wo auch die Kithara schon gekannt und gebraucht wurde. Beim Beginne der Olympiaden (VII. Jahrh. vor Chr.) trat Terpander in Sparta auf mit seiner siebensaitigen Lyra, und dies ist die Zeit, wo die erste Feststellung der musischen Gesetze (Katastasis) stattfand. (Dorische und beziehungsweise äolische Tonart, diatonisches Geschlecht, siebensaitiges Tonsystem.) Ein Fortschritt geschah durch Klonas, dem Haupte der altpeloponnesischen Aulodik, mit Einführung der Auloi (Flöten, doch mehr unseren Klarinetten ähnlich) zur Begleitung des Gesanges. 100 Jahre nach Terpander, d. i. 720 v. Chr., wird Archilochus als grosser Künstler genannt, dessen Dichtungen und Kompositionen eigentliches Lied waren, welches bisher aus dem Kanon der künstlerischen Normen ausgeschlossen war; nun wurde mit demselben (vom Volke schon lange geübt) durch die Repetition (Strophe) und den dreiteiligen Rhythmus ein neues Princip in der Kunst zur Geltung gebracht. Archilochus führte auch die Parakataloge, d. h. Wechsel von Gesang und Recitation (Deklamation) bei ununterbrochener Instrumentalbegleitung, ein. Plutarch schreibt ihm die vom Gesange verschiedene Instrumentalbegleitung zu, während „die Alten“ den Gesang nur unisono begleitet hätten. Durch Olympus, von welchem nicht bestimmt ist, ob er eine historische Persönlichkeit oder bloss ein Gattungsbegriff für eine ganze Schule sei, kam die Auletik, reine Instrumentalmusik, aus Phrygien nach Hellas und damit die Dur-Tonarten Phrygisch und Lydisch (freilich nicht unser modernes Dur) zu dem althellenischen Moll (dorisch-äolisch).

Um diese Zeit geschah die zweite Katastasis und es begann die klassische Periode der griechischen Musik. Ihre Hauptvertreter waren Thaletas, Xenodamus, Xenokritus, als Komponisten chorischer Musik, Polymnastus und Sakadas als die Meister einer neuen Stilart der Monodik und Instrumentalmusik. Es trat die bisher nur dem Volke angehörige orchestische oder chorische Musik in den Kreis der Kunst; die Kitharistik bildete ein Seitenstück zur Auletik, und beide vereinigten sich wieder zu einer dritten Gattung der Instrumentalmusik; die Tonarten erweiterten sich durch Hinzutritt des eigentlich Lydischen, des Jastischen und Lokrischen, und das weltliche Lied wurde von Sappho mit dem Mixolydischen bereichert; die Transpositionsskalen vermehrten sich für die Instrumente, und wuchs damit der Tonumfang um das Tetrachordon hypaton; die chromatischen und enharmonischen Tongeschlechter kommen in Übung, und man beginnt die Kompositionen, vorerst die Instrumentalpartien und die Begleitung in Noten zu fixieren. In dieser Periode wird auch Lasos (um 550 v. Chr.) genannt als der Erste, welcher über die Theorie der Musik schrieb. Einflussreich waren auch die Bemühungen des Pythagoras (geb. um 580 v. Chr.), welcher in allen Zweigen der Musik sich verdient machte, die Kanonik erfand, d. h. die musikalischen Verhältnisse auf Zahlen zurückführte, — und die Theorie und die Instrumente verbesserte. Diese klassische Zeit reicht bis Phrynis von Mytilene, um 420 v. Chr. Die nun beginnende nachklassische Periode,

die bis in die alexandrinische Zeit hinein und nur mit geringen Veränderungen sogar bis in die römische Kaiserzeit reicht, ist noch sehr dunkel aus Mangel an hinreichenden Quellen. Der bedeutendste uns bekannte Mann ist Aristoxenus, um 350 v. Chr., welcher zuerst eine wissenschaftliche Begründung der Musik versuchte. Von seinen Werken sind nur drei Bücher *ἁρμονικα στοιχεια* auf uns gekommen und diese nicht vollständig, — dann noch die Fragmente, welche Plutarch und Aristides aus seinen Werken excerpiert und ihren musikalischen Schriften eingereiht haben. Um die mathematische Klanglehre erwarb sich der berühmte Mathematiker Euklides (277 v. Chr.) besondere Verdienste. War die vorausgegangene Periode (klassische) die der schöpferischen Kunst, so begann mit Aristoxenus die Periode der Kunsttheorie, die der im Laufe der Jahrhunderte immer mehr welkenden Nachblüte der Kunst zur Seite geht.

Von der musikalischen Theorie der Griechen möchte folgendes das Wissenswerteste sein:

Das **Tonsystem** der Griechen war eigentümlich. Sie schieden die Reihe ihrer Tonverhältnisse in Symphonie und Diaphonie (keineswegs gleichbedeutend mit Konsonanz und Dissonanz); unter ersterer verstanden sie diejenigen Intervalle, in welchen beide Töne eine einheitliche Verbindung eingehen, gleichsam einen einzigen Ton bilden, nämlich die Oktave (Diapason), die Quint (Diapente) und die Quart (Diatessaron), welche auf den einfachsten Verhältnissen 1 : 2, 2 : 3, 3 : 4 beruhen. Unter Diaphonie aber begriffen sie alle übrigen Tonverhältnisse oder Intervalle, wo die beiden Töne bestimmt und scharf auseinander treten, also auch die Terz und Sext. Basis oder die Grundlage des Tonsystems war die Quart, deren Verfolgen die diatonischen Klänge h e a d g c f ergab. Das Quarteninterva ll mit seinen Mitteltönen hiess Tetrachord, ein viersaitiges System und das erste Grundsystem der griechischen Musik. Durch Aneinanderreihen zweier Tetrachorde entstand die siebensaitige Lyra Terpanders. Nach und nach erweiterte man das Tonsystem auf fünfzehn Saiten, indem man teils nach oben, teils nach unten ein Tetrachord anfügte, und zwar bald so, dass man die Tetrachorde unverbunden, getrennt (diezeugmenon) nebeneinander stellte, bald so, dass der höchste Ton des unteren Tetrachords zugleich der erste Ton des oberen war (synemmenon, verbunden).

Die beiden Hauptrepräsentanten der antiken musikalischen Forschung, Aristoxenus, der Schüler des Aristoteles, und Claudius Ptolemäus zur Zeit Hadrians, legen eine Skala von 15 Tönen zu Grunde: A H C D E F G a h c d e f g a (also 2 Moll-Oktaven ohne Erhöhung der 6. und 7. Stufe), genannt das „volle, umfassende System“ (Systema teleion oder perfectum) im Gegensatze zu den weniger umfangreichen Systemen oder Skalen früherer Zeit.

Die griechische **Nomenklatur** war folgende:

A	H	C	D	E	F	G	a	h	c	d	e	f	g	a
Proslambanomenos	Hypate hypaton	Parhypate hypaton	Lichanos hypaton	Hypate meson	Parhypate meson	Lichanos meson	Mese	Paramese	Trite diezeug.	Paranete diezeug.	Nete diezeugmenon	Trite hyperbol.	Paranete hyberb.	Nete hyperbolaion

Ausgangsskala.

e Nete, die letzte (Saite),
d Paranete, die vorletzte,
c Trite, die dritte,
h Paramese, die nächstmittlere,
a Mese, die mittlere,
G Lichanos, die Zeigfingersaite
F Parhypate, die nächsterste,
E Hypate, die erste.

Die altklassische Periode hat den Ton Proslambanomenos und das **Tetrachord hyperbolaion** noch nicht in Anwendung gebracht.

Auf dem „vollen“ System bildeten die griechischen Theoretiker sieben Oktavgattungen:

1) H-h, die Mixolydische,
2) C-c, die Lydische,
3) D-d, die Phrygische,
4) E-e, die Dorische,
5) F-f, die Hypolydische,
6) G-g, die Hypophrygische (jonische),
7) a-a, die Hypodorische oder Lokrische (äolisch).

Die Griechen setzten zur Gewinnung dieser Oktavgattungen zwei Tetrachorde derselben Gattung zusammen. Diese Tetrachorde sind: e f g a, h c d e, wo der Halbton zwischen die 1. und 2. Stufe fiel, — **dorisches** Tetrachord geheissen; d e f g, a h c d, wo der Halbton zwischen die 2. und 3. Stufe fiel, **phrygisches** T.; c d e f, g a h c — **lydisches** T. Getrennt zusammengesetzt ergaben sich die Oktavgattungen, Skalen, Tonarten:

e f g a h c d e, **dorische** T.
d e f g a h c d, **phrygische** T.
c d e f g a h c, **lydische** T.

Man stellte sie aber auch **verbunden** zusammen und fügte zur Vervollständigung der Oktave **oben** oder **unten** einen Ton an, **diazeuktischer** Ton; in ersterem Falle setzte man zu dem Namen der Tonart **hyper** (über), im letzteren **hypo** (unter):

E F G a h c d e dorisch, D E F G a h c d phrygisch.
A H D C E F G a h hypodorisch, G a h c d e f g hypophrygisch.
H C D E F G a h hyperdorisch, a h c d e f g a hyperphrygisch.

u. s. w.

Von den gleichen Skalen hyperlyd. und hypophryg., sowie hyperphryg. und hypodor. erhielten erstere den Namen „**jonisch**“,

letztere den Namen „äolisch“; die hyperdorische hiess auch „mixolydische“.

Diese Namen gebrauchten die Griechen dann noch, um die Transpositionsskalen, Tonoi, zu bezeichnen. Aristoxenus hatte (nach gleichschwebender Temperatur) die Oktave in 12 Halbtonintervalle geteilt, auf deren jedem man die verschiedenen Skalen darstellte, z. B. phrygisch: e fis g a h c d e fis g a h c d e im hoch mixolydischen Tonos. Aus den Schriften der Alten geht ferner hervor, dass ihnen die Anordnung nach dem Quintenzirkel nicht unbekannt war, wie sich z. B. das Verhältnis von Ober- und Unterdominante in den Wörtern hyper und hypo ausdrückt.

Neben der 15. Tonskala bildeten die Griechen noch eine Skala von 11 Tönen, durch welche zwei nach dem Quintenzirkel verbundene Tonoi miteinander vermittelt wurden. Erstere hiess auch Diezeugmenon-System, enthaltend zwei Moll-Oktaven, letztere das Synemmenon-System, welches in seiner unteren Partie eine Moll-Oktave darbietet, statt der höheren Oktave aber ein verbundenes Tetrachord oder drei Töne, welche die Schlusstöne auf dem Diezeugmenon-Systeme des zunächst vorhergehenden Tonos sind.

Lydisch. Synem. d e f g a b c d es f g
Diezeug. d e f g a b c d e f g a b c d.

Hypolyd. Synem. A H c d e f g a b c d
Diezeug. A H c d e f g a h c d e f g a.

Beide vereinigte man und schaltete in der Theorie den ersten Synemmennonton ein, welcher als der eigentümliche den Leitton zum unmittelbar vorhergehenden Tonos bildet.

A H c d e f g a b c d h c d e f g a
A H c d e f g a [b] h c d e f g a.

Der Anfangston der Oktavengattung war bei den Griechen nicht immer der Schlusston der Melodie, auch nicht eigentlicher Grundton oder Tonica. Die thetische Mese, d. h. die Quart hatte eine hervorragende Bedeutung und war die eigentliche Tonica. Die lydische Tonart der Alten ist also nicht unsere Durtonart c d e f g a h c, sondern genau dasselbe, was man im Systeme der Kirchentöne als „lydisch“ bezeichnet: f g a h c d e f. — Die Melodien schlossen in einzelnen Tonarten in der Quint, in anderen in der Prim, in anderen in der Terz; harmonischer Grundton aber war für alle die Prim oder die Tonica.

Was die Frage nach Harmonie angeht, so ist so viel gewiss, dass sie Harmonie im modernen Sinne, d. h. die gleichzeitige Zusammenstellung der von Natur, durch ihren Ursprung und Inhalt, einigen Töne, die den Naturgesetzen und dem künstlerischen Geiste gemässe Fortführung zusammenklingender Töne, nicht hatten; wohl aber kannten und übten sie eine harmonische Zwei- und Mehrstimmigkeit, d. h. eine Weise des musikalischen Vortrages, wo die Begleitung der Saiteninstrumente von dem Gesange der Singstimme abwich, was sie Krusis, Synkrusis nannten. Der Gesang aber war unisono: nur durch die abweichende Begleitung wurde die Mehrstimmigkeit hervorgebracht.

Tongeschlechter hatten die Griechen drei: 1) das diatonische, in welchem nur Ganz- und Halbtöne in der Weise vorkamen, dass immer ein einziges Halbtonintervall von zwei Ganztönen der Skala eingeschlossen war, 2) das chromatische, in welchem auf den ursprünglichen Halbton des Tetrachords ein zweiter Halbton eingefügt war; z. B. a b h c d; 3) das enharmonische, wobei innerhalb des Halbtonintervalles ein der Skala ganz fremder und auch unserem Tonsysteme ganz unbekannter Ton eingeschaltet, und der Halbton in zwei Viertelstöne geschieden wurde; einen solchen Viertelston nennt Aristoxenus „enharmonische Diesis", welche das kleinste Intervall bildete und von ihm zur Messung der Grösse der übrigen Intervalle gebraucht wurde. Das chromatische und enharmonische Geschlecht entwickelte sich aus der von Olympus angewandten Gestaltung der Skala, welcher den auf den Halbton folgenden Ganzton ausliess (a h [c] d, indem man in diese Lücke ein kleineres Intervall einschob; es durften aber nie mehr als zwei aneinandergrenzende Diesen und Halbtonintervalle in der Skala aufeinanderfolgend gebraucht werden.

Die Kanonik, die Bestimmung der mathematischen Klangverhältnisse, hatten die Griechen eifrig gepflegt. Die absolute Tonhöhe, d. h. die Zahl der Schwingungen konnten sie noch nicht ermitteln, aber das relative Verhältnis, in welchem die Schwingungszahlen der verschiedenen Töne der natürlichen Skala untereinander stehen, haben sie mit Hilfe des Monochordes richtig gefunden, vorerst von den grösseren Intervallen (Pythagoras: Oktav, Quint, Quart, grossen Ganzton), später von den kleineren. Die alte pythagoräische Skala kennt darum auch nur gleich grosse Ganztöne, während Ptolemäus die natürliche Skala mit den verschieden grossen Ganztönen zu Grunde legt; von beiden verschieden aber war die Stimmungsart des Aristoxenus, welcher das Gehör als einzigen Schiedsrichter bei Entscheidung über musikalische Intervalle annahm, die Oktave in zwölf gleiche Halbtonintervalle teilte und so die gleichschwebende Skala bevorzugte.

Eine Notation findet sich bei den Griechen schon ziemlich früh; sie bedienten sich zu diesem Zwecke der 24 Buchstaben ihres Alphabetes, man fing beim eingestrichenen fis mit *Α* an und ging mit dem Alphabete abwärts, so dass man beim f mit *Ω* anlangte, worauf man wieder mit *Α* begann und sich dabei, sowie auch bei den über fis hinausliegenden Tönen umgelegter oder anderweitig entstellter Buchstaben bediente. Diese Bezeichnungsart galt dem Gesange und ist viel jünger als die Instrumentalnoten, welche aus eigentümlichen Zeichen bestanden, und zum Ausdrucke einer Erhöhung eine besondere Lage erhielten, z. B. ⊢ d, ⊥ es, ⊣ dis. Die Zahl aller wirklich voneinander verschiedenen Tonbezeichnungen oder Noten betrug nach den neuesten gründlichen Forschungen 85.

Von einer ausgebildeten Rhythmik bei den Griechen (wenn auch nicht so vollkommen) wie in der modernen Musik zu sprechen, nötigte schon die verschiedene Anwendung der Instrumentalmusik bei ihnen, wenn auch nicht ihre Schriften näheren Einblick gestatteten. Anfänglich war die Rhythmik noch

mit der metrischen Theorie vereint, später schied sie sich von ihr ab, behielt aber die metrische Nomenklatur bei. „Rhythmos ist das aus den in Taktteile zerfallenden Takten bestehende Ganze.“ Das klassische Altertum hatte anfangs nur eine zwei- und dreiteilige Taktart, erst mit dem VI. Jahrh. v. Chr. kommt auch eine fünfteilige in Gebrauch. Jeder Takt hatte einen schweren und leichten Taktteil (Thesis und Arsis), und die Alten schlugen ihn mit der Hand oder dem Fusse. Gewöhnlich fasste man mehrere Einzeltakte als einen einzigen zusammengesetzten Takt (rhythmische Reihe oder Satz) zusammen, der dann in Taktabschnitte zerlegt wurde. Die kürzeste Zeit hiess *χρόνος πρῶτος*, welche nicht weiter zerlegt werden konnte. „Alles, was uns von griechischen Musikresten überkommen ist, sagt Westphal, zeigt die schärfste rhythmische Periodisierung. Die griechische Rhythmik bezeichnet jeden periodischen Vorder- und Nachsatz (Kolon) geradezu als einen einheitlichen zusammengesetzten Takt. Jede in zwei grosse Hälften zerfallende Reihe wird als ein gerader oder daktylischer Takt angesehen, dessen eine Hälfte den schweren und die andere den leichten Taktteil bildet u. s. w.“

Der Musiker musste auf die sprachliche Prosodie die strengste Rücksicht nehmen, die Länge als Länge, die Kürze als Kürze behandeln, nur war die Zeitdauer keine absolute; diese wurde durch das Tempo bestimmt.

Um die Länge oder Kürze einer Note zu bezeichnen, bedienten sich die Griechen folgender Zeichen: —. ∟, ⊔, ⊔⊔, der Chronos protos wurde gar nicht bezeichnet. Hiermit stehen auch die Pausen, welche besonders in den Instrumentalkompositionen häufiger vorkommen, in Verbindung: ‚‚, ‚‚, ⊥, ⊥ . . . (etwa unserer Achtel-, Viertel-, Dreiachtel- und Halbepause u. s. w. entsprechend).

So stand es im allgemeinen mit der Musik der Griechen, welche für uns nicht blosses antiquarisches Interesse hat; sie liegt der Musik der christlichen Welt etwa in der Weise zu Grunde, wie die griechische Architektur, Plastik und Poesie den entsprechenden christlichen Künsten. Die Musik des byzantinischen und abendländischen Mittelalters ist zunächst die unmittelbare und continuirliche Fortpflanzung der altgriechischen und altrömischen Musik; mag sich auch im Laufe der Jahrhunderte noch so viel geändert haben, das Fundament ist nachweislich das altgriechische. — Näheres über diesen Gegenstand ist in speciell davon handelnden Werken nachzusehen; besonders empfehlenswert sind: Gevaert, Histoire et Théorie de la Musique de l'Antiquité, Gand 1875, 1881; Westphal, Die Musik des griechischen Alterthums, Leipzig 1883; Fortlage, Das musikalische System der Griechen in seiner Urgestalt, ebd. 1847; Bellermann F., Die Tonleitern und Musiknoten der Griechen, Berlin 1847. — Eine Sammlung von Schriften griechischer Musiktheoretiker gab M. Meibom unter dem Titel: „Antiquae musicae scriptores septem gr. et lat.“, 2 Bde., Amsterdam 1652, heraus; auch in den „Operum mathemat. volum. III.“ von Joannis Wallis, Oxford 1695, sind deren drei enthalten.

Griffbrett ist das dünne schmale Brettchen, meist von

Ebenholz, welches auf den Hals der Streichinstrumente, der Laute, Guitarre und ähnlichen Instrumenten befestiget ist und worüber die Saiten laufen. Mit den Fingern der linken Hand wird darauf gedrückt und durch solchen Druck der vibrierende Teil der Saite um so viel verkürzt, als nötig ist, um einen geforderten Ton zu erzeugen.

Gründonnerstag, s. Karwoche.

Grundstimme ist in der Kompositionslehre soviel wie Bassstimme. In der Orgelbaukunst heissen Grundstimmen die einfachen Stimmen (Register), welche im Manual und Pedal die tiefsten sind.

Grundton heisst der tiefste Ton eines terzenweise aufgebauten Accordes. Grundton der Tonart ist der erste Ton der betreffenden Tonleiter (Tonika).

Guidonische Hand, ein mechanisches Hilfsmittel, wohl schon vor Guido bekannt und angewendet, besonders benützt zur Zeit der Solmisation. Es bestand darin, dass man jedem Fingergelenke und auch den Spitzen der Finger die Bedeutung eines der zwanzig Töne des damaligen Tonsystems (von Γ bis e) e)) beilegte. Man bediente sich derselben bei dem Mangel einer präcisen Tonschrift, besonders für Treffübungen beim Gesangunterrichte; aber auch nach Einführung einer sicheren Tonschrift spielt die „Hand" noch lange Zeit eine grosse Rolle.

Guidonische Silben werden die aus dem Hymnus „Ut queant laxis" (auf das Fest des heil. Johannes des Täufers) genommenen Silben ut re mi fa sol la genannt, welche bei der Solmisation den einzelnen Tönen beigelegt wurden.

H.

H, die siebente diatonische Stufe im neueren Tonsysteme; di Franzosen und Italiener nennen sie **si**.

Halbkadenz, s. Kadenz.

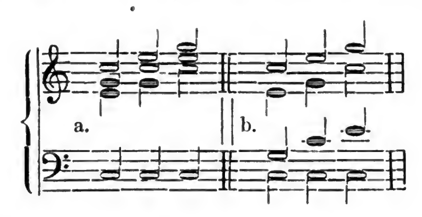
Halbe Applikatur, s. v. w. erste Position im Violinspiele.

Halbton, semitonus, ist in unserem Musiksysteme das kleinste zu verwendende Intervall; man unterscheidet einen diatonischen Halbton, welcher sich zwischen Tönen findet, die auf benachbarten Stufen ihren Sitz haben (a-f, h-c, c-des), und einen chromatischen Halbton, welcher nur eine Ableitung von demselben Tone der Grundskala ist (c-cis, h-b). Ersterer heisst auch grosser Halbton, letzterer kleiner Halbton.

Hand, s. Guidonische Hand.

Harmonie. Die Grundbedeutung dieses Wortes ist: Übereinstimmung und schöne Ordnung der einzelnen Teile des Kunstwerkes, und, auf die Musik übertragen, bedeutet Harmonie 1) die Vereinigung mehrerer für sich bestehender und ihrer äusseren Erscheinung nach ganz verschiedenen Töne zu einem Haupt- oder Gesamtklange, d. h. einem Accorde; deshalb werden Accorde

auch Harmonien genannt, z. B. Septimenharmonie. Nach der Lage der Accordtöne spricht man von einer engen oder weiten (zerstreuten) Harmonie (oder Lage). Eng wird sie genannt, wenn z. B. bei einem vierstimmigen Accorde die drei oberen Stimmen so nahe beisammen liegen, dass kein zum Accord gehörender wesentlicher Ton mehr Platz zwischen ihnen hat (a); im gegenteiligen Falle heisst sie weit (b).



Mit den dissonierenden Accorden, welche auch Harmonien sind, darf die Disharmonie nicht verwechselt werden, welche ein fehlerhaftes Verhältnis der zu einem Accord vereinigten Intervalle oder eine fehlerhafte Zusammenfügung von Accorden darstellt. 2) Harmonie bedeutet auch das aus der Natur der Konsonanzen hervorgehende Verhältnis des eines Tones zum anderen, oder das Zusammenfliessen mehrerer Töne in einen; hiernach gibt es eine reine, vollkommene Harmonie mit ihren Nebenbegriffen und Abstufungen. So erkennen wir dem Dreiklange, weil er aus den konsonierendsten Intervallen besteht, die reinste und vollkommenste Harmonie zu, dem Nonenaccorde die wenigst reine und vollkommene. 3) Harmonie bedeutet auch noch die Beschaffenheit eines Tonstückes, insofern es, in seinen Grundlinien betrachtet, als eine Folge von Accorden angesehen wird, oder — was dasselbe ist — das Verhältnis der einzelnen Bestandteile eines Tonstückes sowohl zu einander, unter sich, als zu der dem ganzen Tonstücke und seinem Charakter zu Grunde liegenden Idee: also die gehörige Übereinstimmung, den geordneten Zusammenhang unter den einzelnen Teilen des Tonstückes, Einheit in der Mannigfaltigkeit. Hierbei handelt es sich um die Accordverbindung und um die Übereinstimmung der grösseren oder kleineren Absätze eines ganzen Tonwerkes, die gleichsam als einzelne Redeteile und Abschnitte des gesamten musikalischen Redevortrages angesehen werden müssen.

Über alles dies hat die Lehre von der Tonsetzkunst Aufschluss zu geben, deren erster Teil die Harmonik umfasst, d. h. denjenigen Teil der musikalischen Grammatik, der sich mit der Lehre von den Intervallen, Tonleitern, Tonarten, Tongeschlechtern, Konsonanzen und Dissonanzen u. s. w. beschäftiget. Der zweite Teil ist die Harmonielehre, welche alle in der Musik vorkommenden Tonverbindungen in sich fasst, d. h. welche sich mit den Accorden, deren Verwendung zu Modulationen u. s. w, beschäftiget. Ein dritter Teil lehrt die musikalischen Formen handhaben, d. i. die Harmonie, wie wir sie in

ihrer dritten Bedeutung aufgefasst haben, vereint mit der musikalischen Ästhetik, die Behandlung der einzelnen Singstimmen und Instrumente oder in ihrer Vereinigung.

Harmoniesystem. Während bei den alten Griechen der Name „Harmonie" der Ausdruck für Oktave war, und in der klassischen Zeit griechischer Musik damit die Oktavgattungen bezeichnet wurden, obwohl ihnen der Wohlklang zweier zugleich erklingender Töne (Konsonanz) nicht unbekannt war, bedeutete den Musikern des Mittelalters dieser Name überhaupt die Gesangsmusik. So spricht sich schon der heil. Isidor („armonica, quae ex vocum cantibus constat") aus und nach ihm die anderen Tonlehrer. Im XIII. Jahrh. wird unter Musica armonica nicht mehr bloss der einfache, unisone Gesang (mus. arm. simplex), sondern auch schon der mehrstimmige (arm. multiplex), die Diaphonie, das Organum verstanden. Nach und nach ward der Begriff von mehrstimmigem Gesange als der vorzüglichere dem Worte „Harmonie" gegeben, so dass im XVI. und XVII. Jahrh. die Tonsetzer manche ihrer Kompositionen „Harmoniae sacrae" etc. betitelten. Obwohl im XVI. Jahrh. die Kunst der Behandlung mehrerer gleichzeitiger Stimmen schon zu einer grossen Höhe gestiegen, und die Theorie des Kontrapunktes in mehreren trefflichen Werken bearbeitet erschien, so wurde doch an eine eigentliche systematische Harmonielehre noch nicht gedacht, um so mehr, da sich die Komposition nur in dem Kreise der Kirchentonarten bewegte und den meisten Kompositionen eine auf solche Tonalität basierte Melodie, cantus firmus, zu Grunde lag, wovon die Wahl der Kadenzen bestimmt wurde; sonst war der harmonische Zusammenklang verschiedener Stimmen im wesentlichen nur auf harte und weiche diatonische Dreiklänge und Sextaccorde beschränkt. Alle anderen später üblich gewordenen Accorde kamen nicht als selbständige, sondern nur als gleichsam zufällige, aus Vorhalten entstandene vor. In den Lehrbüchern war die Umkehrung wohl auf Intervalle, aber noch nicht auf Accorde angewendet, es wurden auch nicht die Accorde aufgeführt, sondern nur Regeln gegeben, wie man bei mehrstimmigen Zusammenklängen zu verfahren habe. Diese Regeln, welche durch Beobachtung und durch ein wohlgeübtes Tongefühl ihre Vervollkommnung fanden, waren aber keineswegs bloss auf das Wohlgefühl des Ohres und auf Willkür gegründet, sondern aus den mathematischen Verhältnissen der Klänge, aus den betreffenden Oktavenreihen und ihrer Tonalität abgeleitet. Die Theoretiker begnügten sich, das festzustellen, was in der Praxis sich als richtig bestätiget hatte, ohne noch um den Grund dieser harmonischen Verbindungen Nachforschungen zu unternehmen. Als am Schlusse des XVI. Jahrh. die Begleitung des Gesanges (oft einer einzigen Singstimme) mit der Orgel oder dem Klavier auftauchte (vgl. Viadana), sah man sich genötigt, dem Organisten die Harmonietöne, welche er über den ihm vorgelegten Bassnoten (basso continuo) zur Begleitung zu spielen hatte, anzudeuten, was durch darübergesetzte Ziffern (Generalbassschrift) geschah. Dies waren die Anfänge der wissenschaftlichen Behandlung der Harmonie. So viel nun hiefür im XVII. und Anfangs des XVIII. Jahrh. gearbeitet wurde, zog man

doch weniger die wissenschaftliche Begründung der Accorde, als die harmonische Beziehung derselben aufeinander in den Kreis der Untersuchungen, und von Viadana, dem grossen Beförderer des Generalbasses, und dem Strassburger Theologieprofessor Jos. Lippius, der vielleicht als der erste die „Trias harmonica" in seiner „Synopsis musicae novae" (1612) theoretisch feststellte, bis zu Tartini und Rameau verfliesst ein ganzes Jahrhundert. Erst im Anfange des vorigen Säkulums suchte man nach einem wissenschaftlichen Gesichtspunkte der Harmonie, nach einem Systeme derselben. Tartini war ohne Zweifel der erste, welcher ein Princip entdeckte, auf welchem er ein Harmonielehrgebäude aufführen konnte, nämlich das Phänomen des dritten aus zwei anderen gegebenen Tönen hervorgehenden Tones; er beobachtete nämlich, dass eine auf der Violine rein gegriffene und stark genug gespielte Terz, die grosse Terz unter dem Grundtone erklingen lasse. Glücklicher als er (sein System fand keine Aufnahme) war der Franzose Rameau. Aus den Schriften von Mersenne, Descartes und Zarlino ward er mit den Aliquoten eines Tones bekannt und durch Annäherung derselben im Umfange einer Oktave ergab sich ihm auf die natürlichste Weise der vollkommene Dreiklang oder Perfektaccord, und so hatte er eine Grundlage für ein Harmoniegebäude gefunden, die er nun nach allen Richtungen hin auszubeuten suchte. Um die anderen Accorde zu gewinnen, fügte er teils nach oben, teils nach unten dem grossen Dreiklange eine Terz hinzu, und er fand, den obersten Ton (Quint) hinweglassend, den kleinen Dreiklang; so auch den Septimenaccord durch Hinzufügung einer Oberterz, und so fort den Nonenaccord u. dergl. Er wendete ferners auch die Umkehrung der Accorde an. Um auch die Verbindung der Accorde, ein regelrechtes Harmoniegefüge zu berücksichtigen, erdachte er die Theorie vom Fundamentalbass, welche aber nur Theorie bleiben konnte. Obwohl seinem Systeme, das d'Alembert später klarer darzustellen und zu verbessern suchte, grosse Mängel anhafteten, so wird sein Verdienst, die wissenschaftliche Begründung der Harmonie versucht zu haben, dadurch nicht geschmälert. Er gab den Anstoss, dass bald in Frankreich, Deutschland und Italien gelehrte Musiker an gleiche Arbeiten sich daran machten und mehr oder minder dem Rameauschen Systeme folgend, Treffliches für den Ausbau einer wissenschaftlichen Harmonik leisteten, so z. B. Marburg, Sorge, Kirnberger, Martini, Valotti mit seinem Schüler, dem Abbé Vogler, u. a. In neuerer Zeit trat M. Hauptmann mit einem neuen Harmoniesysteme hervor, welches er in seinem Werke: „Die Natur der Harmonik und Metrik" dargelegt hat. Den Kern desselben bildete die Aufstellung des polaren Gegensatzes zwischen der Durkonsonanz (Durdreiklang) und der Mollkonsonanz (Molldreiklang), wie F As C E G, wobei vom Tone C ausgehend der Mollaccord (F As C, eigentlich C As F) das Gegenbild vom Duraccord (C E G) ist. Weiter wurde dieses System ausgebildet von A. v. Öttingen, welcher den so gewonnenen Mollaccord nach dem obersten Tone, der Quint, benannte („Harmoniesystem in dualer Entwickelung", 1866), und von H. Riemann, welcher

es durch Ausbau einer neuen Bezifferung und Terminologie praktisch zu machen sucht.

Harmonium ist der jetzt allgemein gebräuchliche Name für die erst in diesem Jahrhunderte in Gebrauch gekommenen orgelartigen Instrumente mit freischwingenden Zungen, sonst Aolodikon (s. d.), auch Physharmonika benannt. Es werden in neuerer Zeit derartige Instrumente mit mehreren Registern, Spiele genannt, gebaut. Sie sind sehr beliebt und müssen oft in kleineren Kirchen die Orgel ersetzen; auch in Gesangszirkeln und zur Hausmusik findet man sie allein und in Verbindung mit anderen Instrumenten sehr häufig verwendet. Ihre Vervollkommnung ist jedoch noch nicht abgeschlossen. Sehr zweckmässig sind sie zur Vorübung für das Orgelspiel zu gebrauchen. Harmoniumschulen gibt es mehrere, z. B. von J. Bernards, B. Mettenleiter, J. B. Singenberger u. a.

Hautbois, s. Oboe.

Hemiolius (numerus) bedeutet das Verhältnis 2 : 3 (Quint). Hemiolia oder Hemiola hiessen bei den Mensuralisten des XIV. und XV. Jahrh. die mehr oder weniger ausgedehnten Gruppen geschwärzter Noten, die inmitten der weissen Noten sich vorfanden. Die geschwärzte Note gilt ein Drittel weniger als die gleichgeformte weisse, so dass bei diesen Gruppen statt des dreiteiligen Rhythmus der zweiteilige eintrat.

Hemitonium (griech.), Name des Halbtones, semitonium. Johann de Muris gebraucht (Gerb. III. 233) dies Wort auch statt mediatio, Mittelkadenz der Psalmtöne. (Vgl. Couss-Script. 451.)

Hexachord, eigentlich ein Instrument von sechs Saiten, dann besonders diejenige Reihe von sechs diatonischen Tonstufen, aus welchen das sogenannte Guidonische Tonsystem sich aufbaute und welche mit den sechs Silben ut, re, mi, fa, sol, la bezeichnet wurden. (Vgl. Solmisation.)

Himmelfahrt Christi, Festum Ascensionis Domini. Vierzig Tage nach dem Osterfeste, an einem Donnerstage, feiert die Kirche das Gedächtnis der Himmelfahrt des Herrn, wenngleich festlich, doch mit minder glänzendem Ritus als das heilige Weihnachts- und Osterfest. In früheren Jahrhunderten (und jetzt noch in Frankreich) ging der Messe eine feierliche Prozession ausser der Kirche voraus, wobei Reliquien der Heiligen mitgetragen und nebst verschiedenen den Evangelien entnommenen Responsorien oder Antiphonen auch der Preisgesang Fortunats „Salve festa dies“ abgesungen wurde. Die Prozession selbst sinnbildete den Gang der Apostel zum Ölberge, von dem aus der Herr sich zum Himmel erhob. Ehemals war diesem Tage eine eigene Sequenz: „Rex omnipotens die hodierna“ zugeteilt.

An manchen Orten hat sich aus den früheren Zeiten eine bildliche Darstellung der Himmelfahrt Christi erhalten. Nach der Non (resp. vor der Vesper) begibt sich der Klerus im Festornate in die Mitte der Kirche, wo eine Statue des Heilandes auf einem kleinen Altar bereitet ist, um in die Höhe gezogen werden zu können. Nach dem feierlich durch den Diakon abgesungenen Evangelium stimmt der Celebrant dreimal mit jedesmal erhöhter Stimme den Vers an: „Ascendo ad Patrem meum etc.“ und der Chor setzt ihn fort mit „Deum meum et Deum vestrum, alleluja“.

Hierauf wird das Bild in die Höhe gezogen, und nach dem Verschwinden desselben über dem Gewölbe singt der Celebrant die Oration; nach dem festlich gesungenen „Benedicamus Domino" beginnt die Vesper.

Himmelfahrt Mariä, Assumptio B. V. Mariae, richtig übersetzt die Aufnahme der seligsten Jungfrau Maria (in den Himmel), s. Marienfeste.

Historiae. So benannte man früher Antiphonen und Responsorien des Officiums, welche historischen oder erzählenden (auch lyrischen) Inhalts und entweder der heiligen Schrift oder den Akten der heiligen Märtyrer und anderer Heiligen entnommen waren.

Homophonie (griech.), s. Polyphonie.

Hoquetus, s. Ochetus.

Horae canonicae, die kanonischen Stunden oder Tagzeiten sind die dem katholischen Klerus vorgeschriebenen Gebete, welche das Brevier enthält. Dieser Stunden oder Tagzeiten sind sieben: 1) Matutin und Laudes; 2) die Prim; 3) die Terz; 4) die Sext; 5) die Non; 6) die Vesper; 7) das Kompletorium. Der heil. Benedikt nennt die Matutin „Vigiliae" oder „nocturna laus", weil sie nach Mitternacht gebetet wurde; die übrigen Horen bildeten das Tagesofficium, officium diurnum. Die Laudes (Matutini) betete man bei Sonnenaufgang. Matutin mit den Laudes und Vesper nebst Komplet heissen auch die grossen Horen (horae majores), die übrigen die kleinen Horen (horae minores). — Die ersten Christen versammelten sich schon zu bestimmten Zeiten des Tages und der Nacht zum allgemeinen gottesdienstlichen Gebete, besonders an Sonn- und Festtagen; die Stunden waren die nämlichen, welche noch jetzt die Namen der einzelnen Teile des Officiums bezeichnen; z. B. Prim = prima hora, welche in der ersten Stunde des Tages — die Alten zählten die Tagesstunden vom Aufgange der Sonne, die der Nacht vom Untergange der Sonne an — gebetet wurde. Die kirchlichen Gebetstunden wurden täglich gehalten; mit besonderer Feierlichkeit ausser den Nokturnen Matutin (Laudes) und Vesper, welche mit Gesang verbunden waren, während Terz, Sext und Non gewöhnlich bloss recitiert wurden. Gegen Ende des IV. Jahrh. zogen sich die Laien mehr und mehr von der Teilnahme daran zurück; aber der Klerus setzte Gebet und Psalmengesang in den Kirchen, zu denen er gehörte, nach der überlieferten Weise fort. Neben den Psalmen gab es noch Hymnen, Lesungen und Gebete; alles war für die einzelnen Stunden festgesetzt; was noch beigefügt wurde, bestimmte der Bischof oder dessen Stellvertreter, bis in den einzelnen Kirchen sich ein Herkommen bildete. Um Einheit herzustellen, beauftragte Papst Damasus den heil. Hieronymus, die Psalmen und Lesungen für die einzelnen Tage und Stunden zu bezeichnen, und schrieb dies Werk den einzelnen Kirchen vor. Von Gelasius und Gregor d. Gr. wurde die Liturgie der kirchlichen Stunden verbessert und erweitert. Bis auf Gregor VII. nannte man die kirchlichen Tagzeiten cursus (die Griechen heissen sie κανών, wovon einige den Namen „kanonische Stunden" herleiten); dieser Papst verkürzte für seinen Hof den allmählich zu bedeutender Länge

angewachsenen Cursus, welche Verkürzung nun den Namen „Breviarium curiae Romanae“ erhielt. Zuerst erhielten die Franziskaner und Dominikaner, später die anderen Orden (die Benediktiner behielten die durch ihre Regel vorgeschriebene Norm bei) und der Weltklerus die Bewilligung, sich dieses verkürzten Officiums, woher der Name „Brevier“, zu bedienen. Papst Pius V. verbesserte das Brevier, sowie Clemens VIII. und Urban VIII., doch wurde verstattet, dass jene Breviere, welche älter als 200 Jahre wären, beibehalten werden dürfen.

Da die einzelnen Horen: Matutin und Laudes, Prim, Vesper und Komplet in speciellen Artikeln behandelt werden, so bleibt nur übrig, einiges über die kleinen Horen: Terz, Sext und Non bezüglich des Gesanges zu sagen. Jede derselben beginnt mit der Anrufung „Deus in adjutorium etc.“, worauf der Hymnus folgt. Den Psalmen (drei Abschnitte aus dem 118. Psalm) geht eine Antiphon voraus, welche aus den Laudes entnommen und nur angestimmt, ganz aber erst nach den Psalmen gesungen wird. Das Kapitel, Responsorium breve und die Oration beschliessen die Hora.

Horn, lat. Cornu, ital. Corno, franz. Cor. Der Ursprung dieses Instrumentes verliert sich ins höchste Altertum, wo Tierhörner zu musikalischen Zwecken verwendet wurden. Die ältesten Hebräer verfertigten Hörner aus Holz, welche anfangs lang und gerade waren, später aber etwas gebogen wurden; nachher kamen auch solche aus Metall in Gebrauch. Die in der heiligen Schrift so oft vorkommenden Posaunen waren nichts anderes, als derlei Hörner mit Mundstück und Schalltrichter, welch letzterer entweder einfach oder mannigfach verziert war. Bei den Römern, weniger bei den Griechen, treffen wir diese halbgebogenen Hörner in allerlei Grössen und Gestalten an. Erst im Jahre 1680 kam man in Paris auf den Gedanken, das lange Hornrohr der bequemeren Behandlung wegen zirkelförmig zu biegen und zusammenzulegen, wie es jetzt ist. Im vorigen Jahrhunderte wurde es durch den böhmischen Grafen Anton von Spörken nach Deutschland verpflanzt. Von der Zeit an, da man sich des Hornes nicht bloss zur Jagdmusik („Waldhorn, cor de chasse, corno di cachia“), sondern auch zu anderen musikalischen Zwecken bediente, verbreitete es sich immer mehr und erfuhr mancherlei Verbesserungen. Die ältesten Hörner standen in Es. Ihnen folgten zuerst die G-, dann die B-Hörner. Bald verfertigte man auch F-Hörner und hiernach erst erschienen die Krummbögen und Aufsatzstücke. Die Inventionshörner erfand zwischen 1753 und 1755 Anton Joseph Hampel in Dresden; ebenso die Sordinen sind seine Erfindung. Kölbel in Petersburg war der erste, der durch Klappen und einen halbrunden Deckel auf dem Stulp dem Instrumente eine chromatische Tonreihe zu geben versuchte; Bini verfertigte das erste tiefe B-Horn. Das Verdienst der Erfindung der Ventilhörner gehört dem Kammermusikus Heinrich Stötzel aus Pless in Oberschlesien (um 1815); das erste Instrument der Art mit drei Ventilen verfertigte der Instrumentenmacher C. A. Müller in Mainz 1830. Das Klappen- und Flügelhorn gehört zu den neuesten Hornerfindungen, wird aus Messing oder Kupfer verfertigt, ist nur einmal gebogen, hat

aber, um einen grösseren Tonumfang zu erhalten, eine weitere Röhre. Es ist eigentlich eine Trompete mit Mundstück, daher das Volle und Runde des Tones; es hat die Skala vom kleinen h bis zum zweigestrichenen c in chromatischer Folge, klingt jedoch um eine Oktave tiefer.

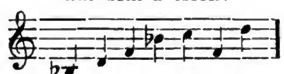
Seiner jetzt gemeinüblichen Form nach ist das Horn ein Blasinstrument ohne Tonlöcher, das aus einer langen, von Messing-, seltener Silberblech zusammengelöteten Röhre besteht, welche in einen weiten Schalltrichter, Sturz oder Stürze genannt, endiget, gewöhnlich vierfach rund zusammengewunden ist und mittelst eines metallenen Mundstückes mit konischem Kessel und schmalem Rande angeblasen wird. Die Länge der Röhre, welche am oberen Ende am engsten ist und gegen den Schalltrichter hin sich bis zu einem halben Zoll erweitert, welcher Trichter in seinem äussersten Umfange ungefähr 12 Zoll im Durchmesser hält, beträgt über 16 Fuss (gegen 19'), während ihr Tonmass nur 16füssig ist, d. h. ihr tiefster Ton C eben klingt, wie das tiefe C eines 16füssigen Orgelprinzipals. Das Horn, in seiner gewöhnlichsten Beschaffenheit, ohne Tonlöcher (Naturform) gibt infolge des Anblasens, verschiedener Bildung der Lippen und des Ansatzes, nur die nachfolgenden Töne, welche jedoch um eine Oktave tiefer klingen, als die Noten bezeichnen:

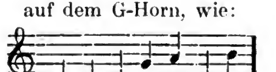


Um die zwischen dieser Reihe noch liegenden Töne hervorzubringen, und daher auch aus anderen Tonarten als C-dur blasen zu können, bedient man sich künstlicher Mittel: des Stopfens und der Bögen. Das sogenannte Stopfen geschieht durch das Einsetzen der halbgebogenen Hand in den Schalltrichter, wodurch die Luft in ihrem Ausströmen gehindert und der Ton höher oder verhältnismässig auch tiefer wird; doch klingen solche gestopfte Töne dumpfer. Um aus anderen Tonarten blasen zu können, bedient man sich der sogenannten Aufsatzbögen (Setzstücke), welche oben auf das Mundstücksende des Horns aufgesetzt werden; dadurch findet eine Verlängerung der Röhre statt, und durch die Benützung der bestimmten Bögen kann man das Horn nach dem Grundtone derjenigen Tonart stimmen, aus welcher ein Tonstück geht. Natürlich geht die Stimmung immer abwärts wegen der Verlängerung der Röhre. Auf diese Weise erhält man dann B-, A-, G-, F-, Es- u. dgl. Hörner, d. h. solche, die in B, A u. s. f. stimmen. Die Tonstücke für die Hörner werden aber stets in C geschrieben, und dabei bemerkt, in welcher Tonart das Instrument gestimmt werden soll (Cornu in B, Cornu in G u. dgl.). Der Satz:

 klingt

auf dem B-Horn: auf dem G-Horn, wie:





Die gestopften Töne geben einen dumpfen Klang, der gegen die hellen Naturtöne auffallend zurücktritt und im Orchester gar keine Wirkung macht; in hohen Stimmungen sprechen manche Töne gar nicht an oder sind nur in Verbindung mit anderen Tönen zu haben. Daher wendete man in grösseren Orchestern zwei bis drei Paar Hörner von verschiedener Stimmung an. Diese und manche andere Missstände führten zur Erfindung der Inventionshörner, bei denen innerhalb des Zirkels der Röhrenwindungen zwei Zapfen angebracht waren, in welche zwei Röhren passten, die nach Gefallen mehr oder weniger herausgezogen werden konnten und den Ton wegen der schnellen Verlängerung der Röhre augenblicklich veränderten. Nach mancherlei Verbesserungen kam man endlich auf die vollkommensten und zweckmässigsten Arten von Hörnern, nämlich die Ventilhörner. Ihre Eigentümlichkeit besteht darin, dass an ihnen an gewissen Stellen kleine Rohrstücke oder hohle Cylinderchen angebracht sind, welche genau in daselbst angebrachte Seitenöffnungen des Hornes passen und vermittelst kleiner Hebel (zwei oder drei) durch den Druck der Finger wie bei Klappen an Klarinetten verschlossen oder geöffnet werden. Durch dieses Öffnen oder Schliessen der Luftwege des Instrumentes geschieht eine teilweise Verlängerung der Hornröhre, wodurch eben der Ton eine Veränderung erfährt. Schon durch zwei solcher Ventile, wovon das eine den Ton um einen halben, das andere ihn um einen ganzen Ton erniedriget, kann das Horn eine vollständige und gleichmässig kräftig tönende chromatische Tonleiter durch seinen ganzen Tonumfang erhalten. Doch am vollkommensten ist ein Instrument mit drei Ventilen, wobei zu den zwei anderen noch eines hinzugefügt wird, welches den Ton um eine kleine Terz erniedriget. Hierdurch ist das Höchste erreicht, sowohl hinsichtlich der Zahl der Töne als ihrer Reinheit, und, wenn damit das Stopfen verbunden wird, auch ihres Klanges. Durch die Ventile hat das Horn allerdings viel an Feinheit und grösserer Unbeschränktheit der Behandlung gewonnen, aber sein Ton hat daneben viel von seinem romantischen Zauber eingebüsst und ist gleichsam ein Zwitterding zwischen Horn und Trompete geworden.

Hydraulia (organa), Wasserorgeln. Ktesibios zu Alexandria (180 v. Chr.) wird als deren Erfinder genannt. Tonerzeugend war auch nur der Wind, aber dessen Stärke wurde durch Wasser (Heronsball) geregelt. Aribo (Ende des XI. Jahrh.) nennt noch die Orgeln hydraulia.

Hymnus. Dieses Wort (griech. ὕμνος), welches im allgemeinen Gesang bedeutet, wurde schon frühzeitig bei den alten Griechen zunächst auf die Gesänge zu Ehren der Götter bezogen. Auch in die christliche Kirche nahm man dies Wort auf zur Bezeichnung der Lobgesänge zu Ehren des dreieinigen Gottes, der

seligsten Jungfrau Maria und der Heiligen. Der Apostel Paulus redet schon von Psalmen, Lobgesängen (ὕμνοι) und geistlichen Liedern, von welchen letzteren sich der eigentliche Unterschied nicht so genau angeben lässt. Fester dagegen und noch jetzt im kirchlichen Gebrauche stehend ist eine andere dreifache Unterscheidung: Psalmen, Cantica und Hymnen. Die Psalmen beschränken sich auf den bekannten Psalter Davids; die Cantica sind die übrigen biblischen Gesänge, als: aus dem A. T. das Canticum Moysis; Canticum Trium puerorum; Ezechiae u. dgl.; aus dem N. T. das Canticum „Magnificat“, „Benedictus“ und „Nunc dimittis“. Unter Hymnen hätte man die vom apostolischen Zeitalter an neu hinzugekommenen christlichen Gesänge zu verstehen; die Hymnen der ersten Christen waren Gesänge von höherem Schwunge als die Psalmen und Cantica, und vereinigten mit den Bitten den Preisgesang, so dass sie eigentliche Bitten, Lobgesänge, sind.

In der lateinischen Kirche wird die mailändische Kirche als die erste angenommen, in welcher Hymnen ins Officium eingeführt und bei den bestimmten Teilen desselben gesungen wurden. Dies geschah durch den heil. Ambrosius, welcher teils selbst Hymnen dichtete, teils schon gebräuchliche dazu benützte. In Spanien wurde die Einführung im VII. Jahrh. durch das Konzil von Toledo gutgeheissen. In der römischen Liturgie kommen sie erst im X. Jahrh. vor. Der heil. Benedikt, welcher den Gesang von Hymnen im Officium — „Ambrosiani“ nennt er sie — schon im VI. Jahrh. seinen Mönchen vorschreibt, scheint dem Usus der Mailänder Kirche gefolgt zu sein. Binterim bezweifelt sogar, ob am Ende des XIII. Jahrh. bei den deutschen Kirchen die Hymnen im Officium gebräuchlich waren. Einige partikulare Liturgien haben bis heutigen Tages den Ausschluss der Hymnen aus dem Officium festgehalten, z. B. die von Lyon. — Die römische Kirche hat im Tagesofficium ebenso viele Hymnen, als dieses Horen oder Stunden in sich fasst, nämlich sieben; doch ist ihr Platz darin verschieden. In der Matutin folgt der Hymnus gleich nach dem Invitatorium, in den Laudes, in der Vesper und Komplet nach den Psalmen, wobei nur eine kurze Lesung, das Kapitel eingeschaltet ist (das ist auch die Ordnung des Apostels: Psalmi, Hymni, Cantica); in den kleineren Horen hat er seinen Platz vor den Psalmen. Ausser dem Officium singt die Kirche noch bei anderen liturgischen Handlungen Hymnen, z. B. bei der Priesterweihe „Veni Creator spiritus“; bei der Benediktion mit dem Allerheiligsten „Pange lingua“; bei Prozessionen u. dgl.

Die Hymnen, jene kirchlichen Poesien, in denen die höchste Glut der Andacht, der erhabenste Aufschwung des Geistes herrscht, schlossen sich anfangs an den freien Psalmbau der Hebräer an, mit der Ausbreitung des Christentums jedoch wendeten sie sich mehr einem festen Metrum und dem Strophenbau der Römer und Griechen zu, und später nahmen sie unter den Händen der romanischen und germanischen Völker auch den Reim auf. Gegen Ende des Mittelalters wurde der Reim fast zum Übermasse getrieben und die Strophenform immer gekünstelter und moderner, wobei nicht selten die Innigkeit und

Andacht Einbusse erlitt, wie ein frommer Gelehrter sich ausdrückt: „Accessit latinitas, recessit pietas.“ So musste das Wort „Hymnus“ allmählich die engere Bedeutung von strophischen kirchlichen Gesängen annehmen, obwohl selbst das Gloria und Te Deum noch den Namen „Hymnus“ beibehielten. Nach dieser Begriffsstellung scheint zwar die ganze christliche lyrische Poesie ausser den Psalmen und Cantica der Gattung „Hymnus“ untergeordnet zu sein, doch ist man gewohnt, den Namen „Hymnus“ nur auf die lateinischen (und griechischen) Kirchengesänge anzuwenden mit Ausschluss des deutschen Kirchenliedes, selbst wenn es im höchsten Hymnentone gedichtet wäre.

Was das Charakteristische, das eigentlich tiefere Element und innere Wesen der wahrhaft kirchlichen Hymnen anbelangt, so sind sie im allgemeinen der Ausdruck einer bleibenden, allgemein gültigen, zu jeder Zeit wirksamen Gesinnung. Es sind daher vorzüglich die Grundtugenden, Glaube, Hoffnung und Liebe, welche in den Hymnen zum Ausströmen gelangen; sie bauen zuerst eine dogmatische, beziehungsweise historische Grundlage auf, darauf erheben sie ihre Bitten und finden zum Schlusse in dem Lobe des dreieinigen Gottes und in der Vermittelung Christi ihre Vollendung. Am bestimmtesten tritt diese Form in den ambrosianischen Hymnen zutage. Ihr Motto ist auch immer ein äusseres, kein inneres; es knüpft sich entweder an bestimmte Tagzeiten des Officiums oder an kirchliche Festtage, an Feste des Herrn oder der Heiligen an. Hierin unterscheiden sich hauptsächlich die älteren Hymnen von den neueren.

Was den musikalischen Teil der Hymnen betrifft, so sind sie gewöhnlich Muster des Ausdrucks frommer Stimmung in Tönen, ihre Melodie hält gleichen Schritt mit dem erhabenen Aufschwunge der Poesie und dient nur um so mehr dazu, das Wort zu verklären. Die älteren Hymnen haben in der Regel eine Note über einer Silbe, nur am Ende der Textzeile kommt zuweilen ein Neuma vor. An der Absingung der Hymnen beteiligte sich stets der ganze Chor.

Ein Blick auf die Geschichte der Hymnologie möge uns noch die vorzüglichsten Hymnendichter der katholischen Kirche vorführen.

Die Nachrichten über die Gesänge des apostolischen Zeitalters sind dürftig; es ist aber schon durch mehrere bekannte Stellen des heil. Apostels Paulus (Koloss. 3, 16; Ephes. 5, 19; I. Kor. 14, 26) unzweifelhaft, dass ausser den alttestamentlichen Gesängen auch von Anfang an neue Lieder in den christlichen Versammlungen gesungen wurden. Im II. Jahrh. wird als Hymnendichter der christliche Märtyrer Athenogenes († 169) genannt, auch Klemens von Alexandria u. a. Im III. Jahrh. gibt es schon einen bedeutenden Reichtum von Hymnen und als ausgezeichneter Dichter wird der ägyptische Bischof Nepos gerühmt. Mit dem IV. Jahrh. beginnt ein neuer Aufschwung der christlichen Poesie, veranlasst sowohl durch den triumphierenden Frieden, welchen die Kirche nach aussen errungen hatte, als auch durch die Bestrebungen der Häretiker, die gerade durch Gesänge ihre Lehren unter das Volk zu bringen und zu befestigen suchten. Chrysostomus war einer der ersten, welcher

durch Gesänge mit orthodoxem Inhalte solchem Treiben entgegenwirkte. In der syrischen Kirche zeichnete sich besonders der heil. Ephräm aus. In diesem Jahrhunderte hebt sich auch die lateinische Hymnenpoesie, während die der Griechen allmählich abnimmt; bei den letzteren erscheinen noch als Hymnendichter: Gregor v. Nazianz, Synesius, Bichof v. Ptolemais (V. Jahrh.), Andreas, Erzbischof von Kreta († 724), Germanus, Patriarch von Konstantinopel († 740), Johannes Damascenus u. a. m.

Mehr Bedeutung hat für uns die lateinische Hymnologie, wobei es nur zu bedauern ist, dass man von einer grossen Anzahl Hymnen die Verfasser gar nicht weiss oder nur unsichere, zweifelhafte Nachrichten über sie besitzt.

Als ersten Begründer des lateinischen Hymnengesanges nennt man gewöhnlich den heil. Hilarius, Bischof von Poitiers († 368); die von ihm existierende Hymnensammlung wird aber von den besseren Kritikern bezweifelt. Zugeschrieben werden ihm die Hymnen: „Lucis largitor splendide“; „Deus pater ingenite“; „Beata nobis gaudia“ u. a. m. Den englischen Lobgesang „Gloria in excelsis“, wie er in der heiligen Messe gesungen wird, übersetzte er aus dem Griechischen ins Lateinische. Dem heil. Damasus, Papst († 384), werden auch zwei Hymnen zugeschrieben: „Decus sacrata nominis“ zu Ehren des heil. Andreas, und „Martyris ecce dies“ zu Ehren der heil. Agatha. Eine vorzügliche Stelle nimmt der heil. Ambrosius, Bischof von Mailand († 397), ein, welcher viele Hymnen dichtete, mit Melodien versah und ins Officium seiner Kirche aufnahm und welche noch jetzt den Kern des kirchlichen Hymnengesanges bilden. Wie sehr aber seine Hymnen von jeher in kirchlichem Ansehen standen, beweist die Benennung „Ambrosiani“, ambrosianische Hymnen, womit nicht bloss die von Ambrosius selbst gedichteten, sondern auch die ihnen nachgebildeten Gesänge bezeichnet wurden. Daher ist auch nicht zu ermitteln, wie viele ihn persönlich zum Verfasser haben; wenigstens acht sollen ihm bestimmt zugehören.

Der heil. Augustin verdient hier insofern Erwähnung, als er zu „Ad perennis vitae fontem“ den Stoff lieferte (Medit. S. Aug. cap. 25.), der später, wahrscheinlich durch Petrus Damiani, verarbeitet worden ist. Sicherer wird ihm das Praeconium paschale „Exultet jam angelicis choris“ am Karsamstage zugeschrieben, und das österliche „Cum rex gloriae“ ist ganz aus seinen Schriften genommen.

Einer der gefeiertsten christlichen Dichter und der vorzüglichste Hymnolog des V. Jahrh. ist Aurelius Prudentius Klemens († 412), zu Saragossa in Spanien geboren, Oberster der kaiserlichen Leibwache und christlicher Fürsprecher bei den damaligen Gerichtshändeln, der seine späteren Lebenstage in Zurückgezogenheit der christlichen Muse weihte. Aus seiner Sammlung von Liedern auf alle Tage (Liber Cathemerinon) und aus seinen Gesängen auf die heiligen Märtyrer (Liber Peristephanon) hat die Kirche ungefähr vierzehn Hymnen, wohl mit einigen Abänderungen aufgenommen; so z. B. Ales diei nuntius — Lux ecce surgit aurea — Salvete flores martyrum — O sola magna

urbium — Quicunque Christum quaeritis u. a. Dem V. Jahrh. gehört noch der Presbyter Sedulius († 430), wahrscheinlich ein Schotte, an, von dessen Lebensumständen gar nichts auf uns gekommen ist. Wir kennen von ihm nur ein grösseres Gedicht: „Opus paschale“ und zwei kleinere Gesänge, von welchen einer die Geschichte des Erlösers in 23 Strophen darstellt, deren jede mit einem anderen Buchstaben des Alphabets beginnt. Hieraus sind die zwei Hymnen „A solis ortus cardine“ und „Hostis Herodes impie“ für Weihnachten und Epiphanie entlehnt.

Gleichen Ruhm mit dem Vorhergehenden geniesst im VI. Jahrh. Venantius Fortunatus, gebürtig in Oberitalien, gestorben als Bischof von Poitiers um 600. Von ihm besitzen wir mehrere vortreffliche Hymnen, welche kirchliche Sanktion haben, als: „Pange lingua gloriosi certaminis — Vexilla regis prodeunt — Salve festa dies — Quem terra pontus sidera — Agnoscat omne saeculum“. Der heil. Papst Gregor I. d. Gr., der so viel für die Verbesserung und zweckmässige Einrichtung des Gottesdienstes und des Kirchengesanges gethan, glänzt auch als Verfasser von Hymnen. Die bekanntesten sind: „Audi benigne Conditor — Ecce jam noctis tenuatur umbra — Primo dierum omnium — Nocte surgentes vigilemus omnes — Rex Christe factor omnium — Te lucis ante terminum“. Beda der Ehrwürdige (Venerabilis), geboren um 672 in England, wird von Walafr. Strabo schon als geistlicher Liederdichter erwähnt. Von seinen 11 Hymnen wurde nur der Hymnus: „Hymnum canamus gloriae“ noch im XIV. Jahrh. am Feste Christi Himmelfahrt gesungen. Paul Winfrid, auch bekannt unter dem Namen Paul Diaconus, geboren in der Lombardei, war Diakon zu Aquileja und Notar des Longobardenkönigs Desiderius, verlebte seine späteren Lebensjahre als Ordensmann zu Monte Cassino, wo er um 800 starb. Er dichtete mehrere Hymnen, von denen sich der Hymnus „Ut queant laxis“ wegen der von Guido daraus entnommenen Solmisationssilben ut, re, mi, fa, sol, la einer besonderen Berühmtheit erfreut. Durandus erzählt, Paul sollte einst zu Monte Cassino die Weihe der Osterkerze („Exultet“) vornehmen, war aber von solcher Heiserkeit ergriffen, dass ihm der Gesang unmöglich schien. Da dichtete er diesen Hymnus zu Ehren des heil. Johannes, und siehe, er erhielt seine Stimme alsbald wieder, wie einst Zacharias. — Dem Kaiser Karl d. Gr. wird der Hymnus „Veni creator Spiritus“ zugelegt, was natürlich in Zweifel gezogen wird. Zu den Hymnologen des IX. Jahrh. gehören: Alcuin († 804), Paulinus von Aquileja († 804), Walafried Strabo von Reichenau († 849), Tutilo von St. Gallen († 880), Rhabanus Maurus († 856), dem die bekannten Hymnen: „Festum nunc celebre — Christe sanctorum decus angelorum — Tibi Christe splendor Patris“ zugeschrieben werden; Theodulphus, Bischof von Orleans († 821) ist der Verfasser des „Gloria, laus, honor“ für den Palmsonntag.

Im X. Jahrh. entwickelte sich eine eigentümliche Poesie in den Sequenzen oder Prosen, worüber das Nötige in dem betreffenden Artikel nachgesehen werde. Ihr Urheber oder wenigstens ihr Beförderer ist Notker der Stammler, der Ältere, Abt von St. Gallen († 912). Durch kirchliche Dichtungen zeich-

nete sich in diesem Jahrhunderte noch aus: Odo, Abt von Clugny († 942), Hucbald, Mönch von St. Amand († 930), Ekkehard, Mönch von St. Gallen († 966), Notker der Jüngere, ebenfalls Mönch daselbst († 975).

Aus dem XI. Jahrh. nennen wir Robert, König von Frankreich († 1031), mit der schönen Sequenz „Veni sancte Spiritus“ (?); Hermann Contractus, mit der Sequenz „Ave praeclara maris stella“ und den Antiphonien „Alma redemptoris mater“ und „Salve regina“; Petrus Damiani, Abt von Avellano († 1072), einer der fruchtbarsten geistlichen Dichter, mit dem Osterhymnus „Paschalis festi gaudium“ und dem Gesange: „Ad perennis vitae fontem“ aus den Schriften des heil. Augustin verarbeitet.

Würdig reiht sich den besten Hymnologen der heil. Bernhard, Abt von Clairvaux († 1153), im XII. Jahrh. an mit dem lieblichen, liebeseufzenden „Jesu dulcis memoria“; und nicht minder glänzt im folgenden Jahrhunderte der Doctor angelicus, der heil. Thomas von Aquin († 1174) mit seinen Lobgesängen von dem allerheiligsten Altarssakramente: „Pange lingua gloriosi Corporis — Lauda Sion — Verbum supernum prodiens — Adoro Te devote“. — Der heil. Bonaventura aus dem Orden des heil. Franziskus, der viele heiligen Sänger erzeugte († 1274), besang wie der heil. Bernhard vorzüglich die seligste Jungfrau Maria. Von Thomas von Celano, dem Sänger des „Dies irae“, und Jacoponus, von dem das „Stabat mater“ herrührt, wird bei den Sequenzen geredet werden.

Vom XV. Jahrh. ab ist die lateinische Hymnographie eigentlich abgeschlossen, obwohl noch einige gute Hymnen vorkommen. Im allgemeinen verlieren sie immer mehr den Hymnencharakter und gehen in oft spielende, gekünstelte Cantionen oder Lieder über; die Zeit war eine andere geworden, es fehlte der Typus des Erhabenen und ruhig Kirchlichen; die Nachahmung des Altklassischen führte völlig davon ab. Am bekanntesten sind aus späterer Zeit der Liebesseufzer des heil. Ignatius: „O Deus, ego amo te, nam prior“; und der des heil. Franziskus Xaverius: „O Deus, ego amo te, nec amo te, ut salves me“; des heil. Aloysius: „O Christe pendens arbore“; und der Marienhymnus des heil. Casimir: „Omni die dic Mariae“.

Wie gesagt, gibt es ausser diesen Hymnen und Hymnendichtern noch eine grosse Anzahl, von denen nichts ins kirchliche Officium aufgenommen wurde; von sehr vielen Hymnen kennt man nicht einmal die Verfasser. Noch ist zu bemerken, dass Papst Pius V. eine Reform des Breviers vornehmen liess, wobei er die recipierten Hymnen in ihrer ältesten Form beibehielt. Aber der durch die Renaissance der klassischen Studien und Wissenschaften geweckte Geist wollte sich damit nicht begnügen. Urban VIII. setzte eine Kommission von drei Jesuiten nieder, welchen die Aufgabe wurde, die Hymnen poetischer zu machen; doch fanden die verbesserten Gesänge nicht überall Aufnahme. In Frankreich vollzog sich im vorigen Jahrhunderte eine sogenannte Verbesserung des Breviers, wobei eine grosse Anzahl der kirchlich sanktionierten Hymnen entfernt und durch neue Dichtungen ersetzt wurden. Als hervorragende Dichter derselben

werden genannt: Jean Baptiste de Santeul, geboren 1630 zu Paris und Regularkanoniker von St. Viktor, und Charles Coffin, geboren 1676 zu Paris und Rektor der Universität daselbst († 1749).

Schliesslich noch einige liturgische Bemerkungen:

1) Der Schluss der Hymnen im Officium wechselt mit den verschiedenen Festen und Festzeiten. Man bedient sich der in einer Zeit gebräuchlichen Schlussformel für alle Hymnen, welche im Metrum nicht von ihr verschieden sind, und deren Schluss nicht so eng mit dem Hymnus verbunden ist, dass mit Weglassung desselben der Hymnus selbst verstümmelt würde. Das Direktorium gibt jederzeit den nötigen Aufschluss. So wird z. B. von Weihnachten und Epiphanie, in der Fronleichnamsoktave und an den Marienfesten mit ihren Oktaven die Schlussstrophe: „Jesu Tibi sit gloria, qui natus es", vom weissen Sonntag bis Christi Himmelfahrt: „Deo patri sit gloria et Filio, qui a mortuis etc." gebraucht. Dieser Tausch findet auch bei den Hymnen der Heiligenfeste statt, welche in eine solche Festzeit oder Oktave einfallen.

2) Im Hymnus der heiligen Bekenner (Confessorum): „Iste Confessor" werden, wenn die Festfeier nicht auf den Todestag des heiligen Bekenners zutrifft, die dritte und vierte Textzeile der ersten Strophe: „Meruit beatas scandere sedes" in „meruit supremos laudis honores" verändert, was im Direktorium durch (m. s.) oder (m. v.) angezeigt wird.

3) Die Hymnen der Heiligenfeste während der Oktave eines Marienfestes haben bei gleichem Metrum auch die Melodie des Hymnus: „O gloriosae Virginis". (Hymni infra Octavam B. M. V. ejusdem metri, conclusi cum „Gloria Tibi etc." canendi sunt in tono B. M. V. S. C. R. 28. Mart. 1626.)

4) Das Ceremoniale Episcop. lib. I. 28, lib. II. 1 erlaubt, dass die Hymnen im Officium abwechselnd mit der Orgel gesungen werden, d. h. dass eine Strophe in cantu plano oder auch figuriert gesungen, die andere von der Orgel „abgespielt" werde, wobei jedoch während des Orgelspieles diese andere Strophe von einem oder zwei Kantoren vernehmlich zu sprechen ist. Die erste und letzte Strophe, sowie diejenigen, bei denen zu knieen ist, müssen jederzeit gesungen werden, wenn auch dies schon bei den unmittelbar vorhergehenden geschehen wäre. (Quod si hymnus cantatur a musicis vel alternatim ab organo, tunc cantores legent mediocri voce ea verba, quae a musicis seu ab organo cantantur.)

Hypo, s. Kirchentonarten.

I (J).

Imitation, Nachahmung, findet statt, wenn ein von einer Stimme vorgetragener Satz von einer anderen Stimme auf gleiche oder ähnliche Weise wiederholt wird. Diese Wiederholung kann geschehen: 1) auf derselben Stufe (Beisp. 1) oder auf anderen, z. B. Sekund, Terz, Quint u. s. w.; 2) mit genauer Beobachtung der Intervallschritte oder mit Abweichungen; erstere Art heisst dann die strenge, letztere die freie Nachahmung (Beisp. 2, 3); 3) in derselben Notengattung oder verändert, d. h. die zweite Stimme kann der ersten nachfolgen mit derselben Tongeschwindigkeit, oder auch in langsamerer oder schnellerer Bewegung, so dass sie z. B. statt der halben Noten der ersten Stimme Viertelnoten, oder statt der Viertelnoten Halbenoten u. dgl. anwendet (Beisp. 4); 4) in gerader oder Gegenbewegung, d. h. wenn die zweite Stimme die erste in ihren steigenden oder fallenden Schritten auf eine oder die andere Weise nachahmt, oder aber mit Berücksichtigung der Intervallengrössen die steigenden Schritte der ersten Stimme als fallende und die fallenden als steigende Schritte nachahmt (Beisp. 5); 5) in vor- oder rückwärtsgehender Bewegung, insofern die nachahmende Stimme den gehörigen Gang der ersten Stimme beibehält, oder vom Ende zum Anfange hin nachahmt (Beisp. 6).

Imitationen, wobei immer nur ein kleiner Satz einer vorangegangenen Stimme nachgeahmt wird, nach Beendigung desselben die nachahmende Stimme wieder ihren eigenen Gang verfolgt, heissen periodische. Folgt aber eine Stimme ihrer Vorgängerin ohne Unterbrechung und stets auf dieselbe Weise nach, ahmt sie dieselbe ununterbrochen nach, so ist dies eine kanonische Nachahmung — ein Kanon (s. Repetition und Kanon).





Imperfectio, s. Perfectio und Mensuralmusik.
Improperien, s. Karwoche.
Ingressa, s. Introitus.
Instrument. Dies Wort, welches überhaupt jedes Werkzeug bedeutet, — bezeichnet auch in der Musik jedes Werkzeug, jeden künstlich zubereiteten Körper, vermittelst dessen musikalische Töne hervorgebracht werden. Lassen wir das menschliche Stimmorgan, die Kehle, welche unstreitig das vollkommenste und edelste Instrument ist, beiseite, so gibt es, nach gemeiner Annahme, drei Hauptklassen von musikalischen Instrumenten: Saiten-, Blas- und Schlaginstrumente. Die erste Klasse, die der Saiteninstrumente, fasst wieder drei Arten in sich: 1) Bogeninstrumente, d. i. solche, deren Ton durch Streichen der Saiten mit einem Bogen hervorgebracht wird, als: Violine, Viola, Violoncell, Kontrabass u. a. 2) Lauteninstrumente, d. i. solche, deren Saiten zur Tonerzeugung mit den Fingern oder mit einem künstlichen Werkzeuge (Plektrum) gerissen werden, als: die Harfe, Laute, Theorbe, Guitarre, Zither u. a. 3) Solche, auf welchen die Saiten durch Schlagen mit einem anderen Körper zum Tönen gebracht werden; geschieht es mittels einer Klaviatur (Tasten), so heissen sie Klavier- oder Tasteninstrumente, als: Klavier, Pianoforte u. a.; es kann aber auch die Hand des Spielers Klöppel führen und damit die Saiten in Vibration setzen, was z. B. beim Hackbrett der Fall ist. — Die zweite Klasse, die Blasinstrumente, teilt man wieder 1) in solche, die den nötigen Wind durch einen Blasbalg erhalten, wie alle Orgelarten: die Orgel, Äolodikon, Harmonion u. a.; 2) in solche, welche von dem Spieler selbst geblasen werden, als Oboe, Flöte, Clarinette, Fagott, Trompete, Horn, Posaune u. a. — Die dritte Klasse umfasst die Schlaginstrumente, d. h. solche, bei welchen der tongebende Körper, welcher keine Saite ist, durch Schlagen mit einem Werkzeuge in Vibration gesetzt und zum Tönen gebracht wird, als: Pauke, Trommel, Triangel, Glockenspiele u. a. m. Hier haben wir nur die allerbekanntesten und gebräuchlichsten Instrumente angeführt; ausser diesen gibt es noch eine grosse Menge anderer Instrumente, welche teils in alten Zeiten in Gebrauch waren, deren Einrichtung man häufig gar nicht mehr kennt, teils bei einzelnen Völkern allein vorkommen, teils jetzt noch vorkommen oder neu erfunden wurden, aber sich nicht allgemeiner Annahme erfreuen. Unserem Zwecke zu entsprechen, müssen wir uns vielmehr mit der Frage beschäftigen: Welche Instrumente können bei der katholischen Kirchenmusik gebraucht werden? wobei wir zugleich einiges aus der Geschichte der Instrumentalmusik überhaupt beiziehen müssen.

Obwohl die heidnischen Völker und auch die Juden bei

ihren gottesdienstlichen Handlungen der Instrumente sich bedienten, und man es in der Behandlung der Instrumente zu einer gewissen Fertigkeit gebracht hatte, so schlossen doch die Christen dieselben von ihren kirchlichen Versammlungen aus, da ihnen, wie ein heiliger Kirchenvater sagt, die reinen Herzen und die keuschen Lippen, sowie ihr tugendreiches Leben die edelsten Instrumente sein sollen. Es war ihnen ein Greuel, die Instrumente, womit die Heiden bei ihren Tänzen, Spielen und Götzenopfern die schändlichsten Leidenschaften erregten, bei ihren heiligen Gebeten und Opfern ertönen zu hören. Überdies konnten sie nicht begreifen, wie man den höchsten Herrn, dem man mit dem Herzen dienen muss, mit solch äusserlichen Dingen, mit dem Klange toter Instrumente ehren könnte. Wohl bei häuslichen (religiösen) Gesängen war es ihnen verstattet, diese mit einem ehrbaren Instrumente zu begleiten; bei weltlichen Feierlichkeiten, Gastmählern u. dgl. waren Instrumente ebenfalls im Gebrauche. Mehrere Jahrhunderte lang hat man fast gar keine Nachrichten über Instrumentalmusik bei den christlichen Völkern, erst im VIII. Jahrh. tauchten wieder bestimmtere Nachrichten auf; denn das Glasgower Konzil 747 will aus den Klöstern die „citharistae aliique fidicines“ ausgewiesen haben, was aber nicht allseitig durchgeführt wurde, da fast um die nämliche Zeit Abt Cuthbert den Lullus, Erzbischof von Mainz und Nachfolger des heil. Bonifaz († 755), um einen Zitherspieler (die Zither hiess in England rota) bat. Orgeln finden wir ebenfalls im VIII. Jahrh., obwohl daraus nicht zu schliessen ist, als wären sie erst um diese Zeit erfunden werden; Kaiser Konstantin Kopronymus sendet eine Orgel an Pipin den Kurzen (752—768) in Frankreich, welche in der Kirche des heil. Kornelius in Compiegne aufgestellt wurde; einige Jahre nachher sendete derselbe Kaiser eine solche an Karl d. Gr. Von da an erhielt die Orgel Aufnahme in der Kirche und zwei Jahrhunderte später besassen die meisten Kathedralen und grösseren Kirchen ein solches Werk. Über den Betrieb des Spieles anderer Instrumente in diesem Zeitraume wird berichtet, dass im Kloster Reichenau den Zöglingen Unterricht erteilt wurde „im Organum, welches allein zur Begleitung des Gesanges im Münster angewendet wurde, auf der Harfe, der Flöte, der Trompete, der Posaune und der Deltazither oder dreisaitigen Leier.“ Ausser der Orgel, welche bis ins XVI. Jahrh. hinein nur dazu diente, den Ton anzugeben und die Sänger etwa durch Mitspielen der Melodie im Tone zu erhalten, waren alle anderen Instrumente von kirchlichem Gebrauche ausgeschlossen. Amalarius (IX. Jahrh.) schreibt: „Unsere Sänger haben keine Zimbeln, keine Leiern oder Zithern in den Händen, noch andere Instrumente.“ und Johannes Egidius (XIII. Jahrh.) sagt, wo er von der Orgel, als einem Instrumente, welches aus vielen Pfeiffen zusammengesetzt und durch Blasbälge zum Tönen gebracht wird, redet: „Dies einzige Instrument wird in der Kirche bei den verschiedenen Gesängen angewendet und bei Prosen, Sequenzen und Hymnen, mit Ausschluss anderer Instrumente.“

So blieb es bis ins XVI. Jahrh. hinein, obwohl zur Zeit der Troubadours und Ministrels eine Menge Instrumente auftauchten und die instrumentale Musik bald durch die Stadt-

oder Kunstpfeifer und Thürmer in „ehrlichem Gewerbe“ getrieben wurde.

Bis zum Beginne des XVII. Jahrh. machte die Instrumentalmusik keinen eigentlichen Fortschritt; man hatte es darin wohl bis zu einer gewissen Fertigkeit gebracht, allein das Instrumentenspiel war mehr nur ein Nachhall des Gesanges, ein besonderer Instrumentalstil hatte sich noch nicht bilden können. Im Leben des Benvenuto Cellini wird berichtet, dass sein Sohn am 1. Aug. 1524 in Gesellschaft der ausgezeichnetsten Spielleute jener Zeit den Papst Klemens VII. durch sein Zinkenblasen in dem Vortrage ausgesuchter Motetten erfreute. Daraus geht hervor, dass man aus geistlichen oder weltlichen Gesängen die für ein Instrument passendsten auswählte und sie ohne Gesang auf dem Instrumente vortrug. Dies wird um so unzweifelhafter durch das Faktum, dass bei den meisten geistlichen und weltlichen Tonwerken jener und späterer Zeit (bis zum Ende des XVI. Jahrh.) die Bemerkung sich findet, „sie seien für lebende Stimmen und Instrumente zugleich dienlich“ („tum viva voce, tum omnis generis instrumentis cantatu commodissimae;“ — „per cantar et sonar“); nirgends finden sich aber eigene Instrumentalstimmen, allen ist der Text unterlegt; es war also Gebrauch, entweder die Tonstücke durch Singstimmen allein, oder durch Instrumente allein, oder zuletzt durch beide zugleich auszuführen. Selbst das Lauten- und Zitherspiel, in Italien bei der Vorliebe für den Gesang sehr verbreitet und geübt, hätte auf Arpeggiobegleitung der Gesangstimme führen können, aber im ganzen XVI. Jahrh. kennen wir bis jetzt noch kein Beispiel einer solchen Anwendung; man hielt sich gewöhnlich daran, die Singstimme zu spielen und mutmasslich bei passenden Einschnitten einen vollen Accord, der auf dem Griffbrette bequem in der Hand lag, anzuschlagen, wie es noch bei Tanzweisen gegen Schluss des XVI. Jahrh. geschah. Der volle, prächtige Ton der Laute, ihr grösserer Umfang reizte allerdings, auf ihr (wie auf dem Klavier) die vollständige Wirkung eines grossen vielstimmigen Gesanges im blossen Saitenspiel oder durch sie als Begleiterin einsamen Gesanges etwas Ähnliches darzustellen. Darum finden wir gegen Ende des Jahrhunderts in den vielen Lautenbüchern Motetten und Madrigalen der berühmtesten Meister für dies Instrument, ohne Gesang, eingerichtet, wobei man es dem Sänger überliess, nach seinem Gefallen und dem Umfange seiner Kehle aus den ursprünglichen Werken jener Meister irgend eine Stimme singend auszuführen. Man schrieb sie oft auch in Noten vor, und setzte die Begleitung in Lautentabulatur darunter, wobei nur die wesentlichsten Gänge und Intervalle beibehalten wurden. Sammlungen von Gesängen für eine einzelne Singstimme mit einer besonderen, auf eigentümliche Weise eingerichteten Begleitung finden wir unter der grossen Menge der damals gedruckten Tonwerke gar nicht, wenn man nicht die von L. Viadana auf die Bahn gebrachten geistlichen Konzerte hierher rechnen will.

Keime eines eigentlichen Instrumentalstiles zeigten sich erst zu Ende des XVI. und Anfang des XVII. Jahrh. und zwar zuerst in Venedig, wo der Glanz und die Pracht, welche sich in

der reichen und mächtigen Dogenstadt im höchsten Grade entfalteten, schon mehrchörige Vokalmusik und deren Begleitung und Unterbrechung mit Instrumentalmusik hervorgerufen hatte. In solcher Weise komponierte der jüngere Gabrieli nicht bloss weltliche Kantaten, sondern auch Motetten u. dgl., z. B. ein „In ecclesiis benedicite“ für zwei Chöre mit drei Zinken, einer Geige, zwei Posaunen, oder ein „Surrexit Christus“ für drei Singstimmen mit einem Orchester von zwei Zinken, zwei Violinen und vier Posaunen, mit Vor- und Zwischenspiel, mit Chor und von verschiedenen Instrumenten begleiteten Einzelgesange, alles in reichster Mannigfaltigkeit miteinander abwechselnd. Monteverde, seit 1613 Kapellmeister an der St. Markuskirche, lässt schon einzelne Instrumente, wie Zinken und Geigen, in rollenden Instrumentalpassagen eine Begleitung bilden. Ebenso löst sich das selbständige Orgelspiel, wie es schon geraume Zeit bestanden, vom Vokalmusikstil ab, sucht sich selbständiger zu gestalten; man verlässt das bisherige Arrangieren („auf die Orgel absetzen“, „in Tabulatur schreiben“) und die Kompositionen gehen immer mehr der Natur des Instrumentes nach; es knüpfen sich immer mehr Verzierungen, Koloraturen und kontrapunktische Künste an, und es entwickelt sich auf der einen Seite das dem Tasteninstrumente abgenommene rasche Virtuosenspiel (toccate), andererseits die fugierte Bearbeitung eines beliebigen Themas (anfangs noch regellose Wiederholung des Themas in verschiedener Lage), welche von nun an das eigentliche Feld des Organisten bildet, und von Seb. Bach auf den höchsten Grad der Vollkommenheit gebracht wurde.

Den Anfang, selbständig aufzutreten, nimmt die Instrumentalmusik erst vom XVIII. Jahrhundert, nachdem sie bisher entweder nur Dienerin der Vokalmusik zur Begleitung derselben gewesen war oder die Instrumentalkompositionen teils als technische Kunststücke, teils als Cantabilitätsmusik, in den Sätzen für Bogeninstrumente etwa stellenweise mit Sprüngen und Passagen untermengt erscheinen. In Italien war es insbesondere Al. Scarlatti, welcher durch Einführung eines proportioniert zusammengestellten Orchesters den Grund zur Losreissung der Instrumente von der Nachahmung des Gesanges legte. In den Werken von D. Scarlatti und des Franzosen Couperin finden sich schon bedeutende Spuren der Verselbständigung der Instrumente.

Von Bach an datiert sich ein eigentlicher Instrumentalstil. Freilich kannte und übte man noch nicht, was man heutzutage „Effektuieren“ nennt; von dem ästhetischen Reize dieses oder jenes Instrumentes oder dessen Tonmaterials wusste man soviel als nichts; man setzte eben für jedes Instrument, was auf demselben bequem auszuführen war. Gesteigerte Figuralkunst fand nur in den Kompositionen für Bogeninstrumente statt. Übrigens suchte man durch rhythmische und thematische Mittel den Kontrast einzelner Sätze hervorzubringen. Galt bisher die kontrapunktische Kunst als das Höchste, so brach nun Bach neue Bahnen und führte die Periode der „freien Schreibart“ herbei, welche sich zur triumphierenden Gegnerin des „strengen Stils“ nach und nach ausgestaltete und die herrlichsten Früchte

der Instrumentalkunst hervorbrachte. An Bach knüpft sich die höhere Kultur der Bogeninstrumente und der Orchestermusik an, und als Haupt dieser Periode erscheint Jos. Haydn, welcher sowohl dem Quartett die charakteristiche Form verlieh und es zur seltensten Vielseitigkeit und Vollendung ausbildete, als auch die Form der Symphonie feststellte, erweiterte und mit reichem Gehalt erfüllte. In die Fussstapfen Haydns trat W. A. Mozart, welcher noch mehr als jener erkannte, welche Klangfülle, welcher Farbenreichtum in den verschiedenen Instrumenten verborgen liege, und auf die beste Weise diese Einsicht in seinen Tonschöpfungen benützte. Er hat das Orchester in vollkommenster Art organisiert; er hat sich zwar in den ererbten Formen gehalten, aber der hervorstechendste Charakter seiner Instrumentalkompositionen ist das Gesangmässige bei glänzender Farbenpracht. All dies trug sowohl zur Erhöhung der Instrumentaltechnik, zur Verallgemeinerung des Konzertwesens, als auch zur Ausnützung aller Instrumente bei. Durch L. v. Beethoven wurde die Cantabilität wieder mehr eingeschränkt, und wenn er auch die überlieferten Formen nur erweiterte und durch Abweichungen veränderte und in dieser Beziehung nicht gerade ganz Neues schuf, so vermochte sein Riesengeist die Form ganz dem Inhalte dienstbar zu machen und sein tiefstes inneres Leben und Fühlen der Form einzuhauchen. Aber durch einen allzugrossen Aufwand von Tonmaterial wurde er für die Nachwelt ein um so gefährlicheres Vorbild für eine bloss materielle, also fehlerhafte Kolossalität, weil bei ihm, dem grossen Genie, meistens auch ein dem grossen Aufwande des Materials entsprechender Reichtum von kernhaften Gedanken zu Grunde liegt, was bei seinen Nachfolgern leider nicht der Fall ist. Seit Beethoven ist in Instrumentalmusik nichts Höheres geleistet worden, und was als solches ausgegeben wird, ist meist nichts anderes als die übertriebene Anhäufung von Tonmassen, eine pompöse, nervenerregende Schallvermehrung, eine Formlosigkeit und Ultraliberalität, die sich über jedes Gesetz der Natur und Kunst hinweggesetzt, — eine Musik, die häufig eines entsprechenden Inhaltes entbehrt. (Über das Auftreten der Instrumente in der Kirche s. d. Art. Kirchenmusik, III.)

Die reine Instrumentalmusik (ausser dem Orgelspiele) ist von der Kirche nie zugelassen worden, und es kann keinem Zweifel unterliegen, dass die ihrer Zeit beliebten Symphonien sowie die sogenannten Aufzüge (beim Aus- und Eingehen des Priesters zur Sakristei) mit voller Blechmusik u. a. m. gänzlich unkirchlich sind. Aber auch in Begleitung des Gesanges haben die Instrumente keine gänzliche Freiheit: nebstdem, dass ihr Gebrauch nur ein geduldeter ist, hat die Kirche im Falle ihrer Zulassung beschränkende Vorschriften sowohl ihrem Charakter, als ihrer Anwendung nach erlassen. In Kürze zusammengefasst besagen sie Folgendes: Unter allen Instrumenten ist die Orgel allein für den kirchlichen Gebrauch als geeignet anerkannt und durch die Regeln, welche hinsichtlich ihres Gebrauches in den liturgischen Büchern festgestellt sind, mit einem gewissen liturgischen Charakter ausgezeichnet worden. (Das Weitere s. im Art. „Orgel“.) Alle Instrumente ferner, welche

einen theatralischen Charakter haben, als z. B. Pauken, Jagdhörner, Pfeifen, Harfen, Becken u. dgl. müssen durchaus ausgeschlossen bleiben; dagegen sollen nur jene gebraucht werden, die geeignet sind, die Stimmen der Singenden zu verstärken und zu unterstützen, und um dieses Zweckes willen und ihm entsprechend sollen sie angewendet werden. Die Instrumente haben in der Kirche nur eine untergeordnete Stellung und dürfen nie den Gesang beeinträchtigen. Militärische Aufzüge mit Pauken und Trompeten eignen sich nicht für das Haus Gottes, auch bei Prozessionen ausser der Kirche ist es besser, statt ihrer Hymnen und Litaneien zu singen. Symphonien, reine Instrumentalmusik, sollen, wo sie gebräuchlich sind, nur angewendet werden, wenn sie keinen Teil des Gottesdienstes ausmachen, und dann nur selten und müssen immer einen ernsten, feierlichen Charakter haben und zur Andacht stimmen. (Vgl. „Verordnungen".)

Instrumentalmusik heisst die bloss von Instrumenten ausgeführte Musik im Gegensatze zur Gesang- oder Vokalmusik, auch der mit Instrumenten begleiteten, s. Instrument.

Intervall — Intervallum — bezeichnet den Zwischenraum zweier verschiedener Töne und deutet die Entfernung an, in welcher ein Ton von einem anderen absteht. In unserer Terminologie aber braucht man den Ausdruck „Intervall" in der Art, dass man die beiden Töne selbst, welche einen Zwischenraum begrenzen, ein Intervall nennt, z. B. c—g ist das Intervall einer Quint. Bei der Abzählung der Intervalle beginnt man gemeiniglich von dem tieferen Tone und zählt die Stufen aufwärts bis zum höheren Tone in der Tonleiter des ersteren. Jedoch zählt man manchmal auch abwärts, z. B. a-(g)-f, und nennt dann f die Unterterz zu a; so redet man auch von einer Unterquart, Unterquint. Die Intervalle, resp. Stufen, benennt man mit den lateinischen Zahlnamen: Prime, Sekunde, Terz, Quart, Quinte, Sext, Septime, Oktave, None, Decime, Undecime, Duodecime, Terzdecime. (Diese Namen haben sich als weibliche Substantiva erhalten, weil die Alten nicht die Intervalle als primus tonus u. dgl. bezeichneten, sondern als prima, secunda . . . chorda [Saite], hergenommen von [dem Monochord und] der mehrsaitigen Leier, worauf z. B. die erste Saite c, die zweite d, die dritte e u. s. f. klang.) Weil die Töne einer Tonart (die diatonische Tonleiter zu Grunde gelegt), vom Grundtone aus gezählt, in siebenfach verschiedener Entfernung vorkommen, so gibt es auch nur sieben generell von einander verschiedene Intervalle, nämlich Sekund, Terz, Quart, Quint, Sext, Septime, Oktave. Diese sieben Intervalle heissen einfache, d. h. innerhalb einer Oktave liegende; zusammengesetzte Intervalle entstehen, wenn der Tonraum der Oktave überschritten wird, als None, Decime u. s. f., welche im Grunde nichts anderes sind, als Sekund, Terz u. dgl. in der höheren Oktavenreihe. Alle Intervalle, welche über die 13. Stufe (chromatische Skala), von einem angenommenen Grundtone an gerechnet, hinausgehen, werden mit denselben Namen belegt, als wären sie in jenem ersten Zwischenraume von 13 Stufen enthalten; z. B. C-G einfache Quint, C-g doppelte, C-$\overline{g}$ dreifache Quint.

Unter gewissen Umständen unterscheidet man die zusammengesetzten Intervalle von den einfachen, z. B. die Sekund von der Non. Die Sekund kann nämlich in der Harmonie auf zwei ganz verschiedene Arten gebraucht werden, ohne ihr ursprüngliches Verhältnis einer zweiten Stufe zum Grundtone zu verlassen: einmal als wirkliche Sekund und das andere Mal als eigentliche Non; als Sekund, wenn das untere Ende des Intervalls, der Grundton, dissoniert (a), und als Non, wenn sie selbst als oberes Ende des Intervalls den Charakter einer Dissonanz erhält (b).



Da jeder Ton erhöht oder erniedriget werden kann, so kann auch jedes Intervall sich in verchiedener Grösse darstellen, z. B. eine Quint kann sein c-g, c-ges, c-gis. Um diese specielle Verschiedenheit der Intervalle kenntlich zu machen, bedient man sich der Beiwörter rein oder gross, klein oder falsch, vermindert, übermässig, z. B. reine Quart, verminderte Septim u. dgl. Mit dem Prädikate rein werden alle die Intervalle bezeichnet, die nur eine einzige konsonierende Gattung enthalten, und die sogleich die Eigenschaft der Konsonanz verlieren, wenn das Verhältnis auch nur um einen halben Ton verrückt wird. Dies findet statt bei der Oktav, Quint und Quart, und nur bei diesen allein kann das Prädikat „rein“ angewendet werden. Gross und klein sind die Beinamen derjenigen Intervalle, welche im Falle einer Erhöhung oder Erniedrigung um einen kleinen halben Ton ihre Eigenschaft als Konsonanz noch nicht verlieren. Solche Intervalle sind die Terz und Sext, und insbesondere noch die Sekund und Septim. Übermässig und vermindert sind Prädikate, welche nur jenen Intervallen beigelegt werden, die schon die eine oder die andere vorige Eigenschaft besitzen, und zwar ersteres allen reinen und grossen Intervallen, wenn dieselben noch um einen kleinen halben Ton erhöht werden, entweder durch Erhöhung des oberen (♯) oder durch Erniedrigung des unteren (♭) das Intervall begrenzenden Tones, — und letzteres Prädikat allen reinen und kleinen Intervallen, wenn sie noch um einen kleinen halben Ton verkleinert werden, entweder durch Erniedrigung (♮, ♭) des oberen, oder durch Erhöhung (♮, ♯) des unteren, das Intervall begrenzenden Tones. So hat man verminderte Quinten und Sekunden, übermässige Sekunden und Sexten u. dgl.

Man kann die Intervalle auch umkehren, d. h. den unteren Ton um eine Oktave höher nehmen und ihn so über den ursprünglich höheren Ton legen; oder den oberen um eine Oktave tiefer setzen, welche umgekehrte Intervalle dann auch abgeleitete (im Gegensatze zu den ursprünglichen oder natür-

lichen, welche man Stammintervalle heissen kann), genannt werden. Sie stellen sich dar:

1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8.
8. 7. 6. 5. 4. 3. 2. 1.

d. h. aus der Prim wird die Oktav, aus der Sekund die Septim etc, wobei zu beachten ist, dass auch die Prädikate sich umkehren, z. B. aus der grossen Terz wird die kleine Sext, aus der verminderten Quint die übermässige Quart etc. Die abgeleiteten Intervalle haben ihre Bedeutung bei der Umkehrung der Accorde und beim doppelten Kontrapunkt.

Einige Töne und Intervalle einer Tonart haben eine eigene Benennung. Grundton, Prim — Tonica; die Terz der Tonart — Mediante; die Quint der Tonart — Oberdominante; die Quart Unterdominante; die grosse Septim — Leitton, subsemitonium modi, franz. note sensible; die übermässige Quart — Triton, aus drei ganzen Tönen bestehend.

In den alten musikalischen Schriften haben die Intervalle noch andere, meist aus dem Griechischen stammende Namen: die Oktav — Diapason; die reine Quint — Diapente; die reine Quart — Diatessaron: die grosse Terz — Ditonus; die kleine Terz — Semiditonus; die grosse Septim — Semitonium modi oder Subsemitonium modi; ein ganzer Ton oder die grosse Sekund — Tonus; die kleine Sext — Diapente cum Semitono; die grosse Sext — Diapente cum tono oder Diatessaron cum ditono.

Was den charakteristischen Ausdruck anbelangt, der den Intervallen innewohnt, möge folgendes genügen. Die Töne, als Ausdruck einer Seelen- oder Gefühlsstimmung, vermögen dies nicht bloss durch ihre Farbe und Höhe oder Tiefe, sondern auch durch ihre Schritte und durch das Verhältnis, in dem einer zum anderen steht. Alle Konsonanzen haben etwas Beruhigendes in sich, beschwichtigen die Leidenschaften, bringen der Seele des Zuhörers Frieden; die Dissonanzen zeigen stets etwas unstät Hinwegstrebendes, malen alle psychischen Erregungen. Enge Tonschritte zeichnen in ihrer einfachen und sicheren Bewegung den Charakter friedlicher Ruhe, während weite Tonschritte eine lebhaftere Erhebung, ein männliches Selbstgefühl, Erhabenheit über das Niedrige vielmehr aussprechen; Fortschritte in halben Tönen haben gewöhnlich etwas weichlich Sehnsüchtiges und Unkräftiges an sich. Besonders charakteristische Bedeutsamkeit wohnt den Terzen inne: durch eine anscheinbar kleine Verrückung ihrer Grenze bestimmen sie schon den Charakter einer ganzen Tonart, ob Moll oder Dur. Während die kleine Terz in mehr oder minder starker Bewegung klagt und, wo sie sich findet, nie vollkommene Ruhe und Beruhigung herrscht, verleiht die grosse Terz feste Beruhigung und heitere Festigkeit. Alle kleinen und besonders die verminderten Intervalle haben irgend einen unvollkommenen Zustand der Schwäche an sich; die übermässigen Intervalle aber zeigen den Charakter der grossen Intervalle in dem Zustande der höchsten Überspannung. Welcher Ausdruck gebührt den Kirchengesängen? Die alten Choralmelodien sagen es uns, welche nichts von einer Weichlichkeit, weibischen Klage oder erregter Leidenschaft kennen.

Intonation, Intonieren, heisst 1) im allgemeinen das Angeben der Töne durch Stimmen oder Instrumente. Besonders gebraucht man dies Wort bezüglich des Gesanges durch menschlische Stimmen. Es hängt ein grosser und wesentlicher Teil des Eindruckes, den eine Musik auf den Zuhörer macht, von einer reinen, richtigen Intonation ab, und es ist höchst peinlich, einen Chor zu hören, in welchem eine oder die andere Stimme gegen die andere unklar, schwankend, etwas zu tief oder zu hoch singt, d. h. detoniert. Um dies zu verhüten und eine reine Intonation, einen stimmungshaltenden Gesang zu erzielen, bedarf es neben einem einigermassen guten Gehöre fleissiger Bildung und Übung der Stimmorgane, steter Aufmerksamkeit auf die übrigen Stimmen, rechtzeitigen Atemholens und Masshaltens im Singen; am ehesten kommt Detonation zum Vorscheine, wenn die Stimmorgane durch grosse oder langdauernde Anstrengung ermüdet sind; nur die Ruhe wird zu reiner Intonation wieder befähigen.

Unter Intonation, Intonieren versteht man 2) auch das Voransingen des Anfangs einer Antiphon, eines Psalmes u. dgl. in der katholischen Kirche, welches dem Celebranten oder einem ersten Kantor obliegt und früher teilweise ein Ehrengeschäft war; dafür findet man auch den Ausdruck: „antiphonam . . imponere“. 3) Wird mit dem Namen „Intonation“ auch die kurze Phrase eines Gesanges selbst belegt, welche der Celebrant oder Kantor vorzusingen hat, worauf der ganze Chor den Gesang fortsetzt, z. B. die Melodien: „Gloria in excelsis Deo, Credo in unum Deum, Asperges me“ u. dgl., wie sie in den Mess- und Ritualbüchern enthalten sind.

Intrade, ital. entrada, teils soviel als Introduktion, teils das lärmende, an keine Ordnung und keinen Zusammenhang gebundene schmetternde Blasen eines Trompetenchores, welches am Ende gewöhnlich mit dem länger ausgehaltenen Accorde auf der Dominante schliesst, in gemeiner Sprache auch Tusch genannt. Diese Intrade dankt ihren Ursprung wahrscheinlich der Sitte am Ende des Mittelalters, die bei den Königen und Fürsten bestand, sich bei feierlichem Auftreten durch einen Trompeterchor begleiten und ankündigen zu lassen. Diese Sitte verpflanzte sich auch in die Kirche, und noch heutzutage glaubt man an vielen Orten, den Gottesdienst nicht feierlich halten zu können, ohne solche ärgerliche, von der Kirche verpönte Tusche am Anfange und Ende des Hochamtes, manchmal auch beim Gloria, Sanctus, Ite missa est, ja selbst bei der heiligen Wandlung schmettern zu lassen.

Introduktion, ital. Introduzione, Einleitung, heisst im allgemeinen eine Art Vorspiel, wodurch das nachfolgende Tonstück sozusagen recht eingänglich gemacht und des Zuhörers Empfänglichkeit dafür in bester Form gestimmt werden soll. Ehedem hatten nur grössere Tonstücke, Oratorien, Symphonien u. dgl. solche Einleitungen. Jetzt kommen sie auch bei kleineren Tonstücken als ein Tonsatz von einer geringen Anzahl von Takten meist in langsamerem Tempo vor.

Introitus (lat.), Eintritt, Eingang, heisst in der katholischen Liturgie jene Antiphon, welche vom Chore gesungen

wird, während der Celebrant aus der Sakristei ins Presbyterium eintritt und zum Altare schreitet. Nach einer Bestimmung des Caerem. Episc. darf er nicht früher begonnen werden, als bis der Celebrant an den Stufen des Altares angekommen ist. In der Ambrosianischen Liturgie heisst diese Antiphon Ingressa, was das Nämliche bedeutet. Die vornehmsten Liturgisten schreiben die Einführung des Introitus dem Papste Cölestin I. († 432) zu, von dem übrigens das Pontifikalbuch nur meldet, dass er verordnete, vor dem heiligen Opfer die Psalmen Davids antiphonatim zu singen, was früher nicht geschah. Welche Gestalt und Form der Introitus bis auf Gregor d. Gr. gehabt, darüber mangeln uns zuverlässige Nachrichten. Der heil. Gregor d. Gr. traf die Einrichtung, dass vor und nach dem Psalme ein aus letzterem genommener Vers (Antiphon) gesungen werde, und setzte zugleich einen bestimmten Vers für jeden Tag und für jedes Fest an. Seit dem VIII. Jahrh., wenn nicht früher, ist es Gebrauch geworden, statt eines ganzen Psalmes zwischen die Antiphon nur einen einzigen Vers desselben mit der Doxologie „Gloria Patri etc.“ zu singen. Die Antiphon wurde anfänglich aus dem betreffenden Psalme genommen, später begnügte man sich, irgend eine passende Stelle aus der heiligen Schrift zu entnehmen; einige Introitus „Salve sancta parens“ (von Sedulius) und „Gaudeamus omnes in Domino“ gehören auch der heiligen Schrift nicht an.

Der Introitus findet sich in den alten Missalen gewöhnlich nicht, sondern bloss in den Gradual- oder Gesangbüchern. Erst seit dem XIV. Jahrh. spricht der Celebrant den Introitus still mit. Im XI. Jahrh. fing man in Frankreich und in Klöstern an, den Introitus an hohen Festtagen zu paraphrasieren, d. h. durch dazwischenlaufende Sprüche, Gebete, Erwägungen auszudehnen; diese Einschiebsel hiessen Tropen. Teilweise begnügte man sich damit, die Antiphon zwischen dem Verse und der Doxologie zu wiederholen.

In dem römischen Missale ist jetzt für jede Messe ein bestimmter Introitus vorgeschrieben; nur am Karsamstage und in der Pfingstvigilie fehlt er wegen der stattfindenden Taufweihe, nach welcher die Litanei folgt, deren Kyrie und Christe am Schlusse zugleich als Kyrie . . . der nun beginnenden heiligen Messe vom Chore gesungen wird.

Der Introitus eröffnet immer die besondere, durch die kirchliche Zeit, durch ein bestimmtes Fest oder Anliegen motivierte Feier, auf deren Gegenstand er die Intention der Gläubigen richtet. Demgemäss enthält er bald eine Ankündigung und Verherrlichung der gefeierten Begebenheiten oder des Geheimnisses in mannigfaltiger Form, bald den Ausdruck der Freude, des Dankes, der Hoffnung, der Sehnsucht, des Wunsches und der Bitte, von denen das gläubige Gemüt jeweils hauptsächlich erfüllt sein soll. — Der Introitus ist ein Wechselgesang; nach alter Übung wird er in der heiligen Fasten- und Adventzeit, sowie bei den gemeinen Festen (ferialibus et simplicibus) von einem Kantor, bei den Festen semiduplicibus, in Dominicis und duplicibus von zwei Kantoren, bei solennen Festen (f. solemnibus i. e. I. class.) aber von vier Kantoren intoniert, dann vom ganzen

Chore bis zum Psalmenverse zu Ende gesungen, worauf der oder die Kantoren die erste Hälfte des Psalmenverses allein vortragen, welchen der Gesamtchor mit der zweiten Hälfte respondiert. Ebenso geschieht es bei der Doxologie Gloria patri. Hernach intonieren die Kantoren in bezeichneter Ordnung nochmals den Anfang des Introitus und der Chor singt denselben zu Ende. Durchweg sind die Melodien des Introitus sehr fasslich, der Tonumfang nicht zu weit. — Nach den Anfangsworten des Introitus werden auch einige Sonntage genannt, z. B. Sonntag (Dominica) Laetare (der 4. Sonntag in der Fasten), Sonntag Exaudi (6. Sonntag nach Ostern) u. a. m.

Invitatorium (von invitare, einladen) heisst ein Vers, welcher am Anfange des kirchlichen Officiums (der Matutin) abwechselnd mit je zwei Versen des 94. Psalmes: „Venite exultemus Domino“ gesungen oder gebetet wird. Jedes Fest und jedes Officium vom Tage hat sein besonderes Invitatorium, dessen Schlussworte dann gewöhnlich „Venite adoremus“ sind. Es steht am Anfange des Officiums als eine Einladung, ein Aufruf an die Betenden oder Singenden, mit Eifer das Lob Gottes zu verkünden und ihn anzubeten. Ist der Psalm die allgemeine Einladung, so gibt der Beisatz oder Vers die besondere Beziehung auf das Fest oder den Tag. Die Anordnung dieses Einleitungsspruches oder Gesanges reicht ins hohe Altertum hinauf; schon die Regel des heil. Benedikt (VI. Jahrh.) kennt ihn (Cap. 9. „psalmus nonagesimus quartus cum antiphona aut certe decantandus“). Auch das feierliche Totenofficium hat sein Invitatorium; dessen ermangelt aber nach römischem Ritus das Officium vom Feste Epiphanie und das der drei letzten Tage in der Karwoche; als Grund hierfür gilt, dass das Epiphaniefest älter ist als die Einführung des Invitatoriums, — dass man aus Ehrfurcht den uralten Ritus beibehalten wollte, und die drei letzten Tage der Karwoche zu sehr der Trauer gewidmet sind, als dass man solch freudigen Zuruf gebrauchte. Der Invitatorienvers bewegt sich stets in einer erhaben schönen Melodie und auch der Psalm hat seinen eigentümlichen Gesang. Ein oder zwei Kantoren beginnen den Vers, welchen der Chor repetiert; dann fährt der Kantor den Psalm singend fort, nach dessen Abschnitten der Chor immer wieder mit dem ganzen Verse oder mit der zweiten Hälfte des Verses antwortet; am Schlusse singt der Kantor nochmal den Vers zur Hälfte und der Chor vollendet ihn. In den Gradualbüchern und Antiphonarien finden sich die Invitatorien (Ps. Venite adoremus) nach den acht Kirchentönen geordnet. In den alten Ritualien ist vorgeschrieben, es an einigen Festtagen mit besonderer Feierlichkeit abzusingen: „Ut sex cantent tres primos versus submissa voce, et alios tres alii sex alta voce,“ was darauf hinzudeuten scheint, dass der Einleitungsspruch, z. B. „Regem Confessorum, venite adoremus“ nicht überall im Gebrauche war.

Jonisch, s. Griechische Musik und Kirchentonarten.

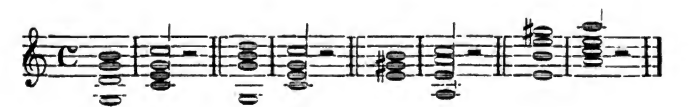
Jubilus, Jubilatio heissen die melodischen Anhängsel, welche an das Alleluja des Graduale sich anschliessen und über dem letzten a das Alleluja oft in sehr ausgedehnter Weise

gesungen werden. Man nannte sie früher auch Neuma. Schon der heil. Augustinus erwähnt solcher Jubilen, die bei den Hirten und Soldaten in Gebrauch waren — Auslassungen der Stimme ohne Worte. Die allelujatischen Jubilen wurden im Mittelalter auch Sequentiae genannt, denen man später Worte unterlegte; man erweiterte diese zu ganzen hymnenartigen Dichtungen, welche dann den Namen Sequenzen oder Prosen erhielten (s. Sequenz).

K.

(Artikel, welche hier sich nicht finden, sind unter C oder Z zu suchen.)

Kadenz, *cadentia, clausula*, ist derjenige Schritt in einem harmonischen Satze, mit welchem dieser entweder zu einer kurzen Ruhe oder zum vollkommenen Schlusse gebracht wird, oder überhaupt derjenige Schritt, welcher einen Einschnitts- oder Absatzpunkt in dem harmonischen Gewebe eines Tonsatzes bezeichnet. Es gibt drei Hauptarten von Kadenzen: die ganzen, die halben und die Trugkadenzen. 1) Die ganzen Kadenzen, Ganzschlüsse, vollkommene Kadenzen (cad. perfectae) genannt, gewähren das Gefühl einer vollkommenen Beruhigung, eines völligen Abschlusses und geschehen durch den Schritt von der Dominantharmonie zur tonischen Harmonie, z. B.:



Diese vollkommene Kadenz hat ihren Platz nicht bloss am Schlusse eines Tonstückes, wo sie auch Finalkadenz (claus. finalis) heisst, sondern auch in dessen Zwischensätzen (claus. media oder intermedia), wo eine Nebentonart ihren Zwischengesang abschliesst. Am bestimmtesten lässt die vollkommene Kadenz den Schluss fühlen, wenn der vorhergehende Dominantaccord seinen Grundton im Basse hat und die oberste Stimme des Schlussaccordes die Tonika hören lässt; weniger beruhigend wirken diese Accorde, wenn der Dominantaccord in einer Umkehrung erscheint mit unmittelbarer Folge des Tonikaaccordes (a), oder wenn der Schlussaccord in der Terz oder Quintlage erscheint (b). Zeigt sich aber der Schlussaccord in einer Umkehrung, etwa als Sextaccord (c), so hört die Kadenz auf, eine vollkommene zu sein und kann nicht einmal mehr als Abschluss eines Zwischensatzes, vielweniger als Finalkadenz sich geltend machen.



Bildet sich die Kadenz durch die Aufeinanderfolge des Oberdominant- und Tonikaaccordes, so wird sie auch authentischer Schluss genannt zum Unterschiede von dem plagalischen Tonschlusse (Kirchenschluss). Dieser plagalische Schluss bildet sich durch die Verwendung des Unterdominant-Accordes statt des Oberdominant-Accordes, wobei erforderlich ist, dass der Dominantaccord sich schon vorher in bestimmtester Weise hören lässt. Dieser Tonschluss hat jedoch nicht das Bestimmte, Überzeugende auf die Tonart, welches dem authentischen eigen ist; allein durch den Aufschwung von einer tieferen Quint zu einer höheren trägt er etwas Erhabenes und Feierliches an sich und findet deshalb mit Recht in der Kirchenmusik seine häufige Verwendung.

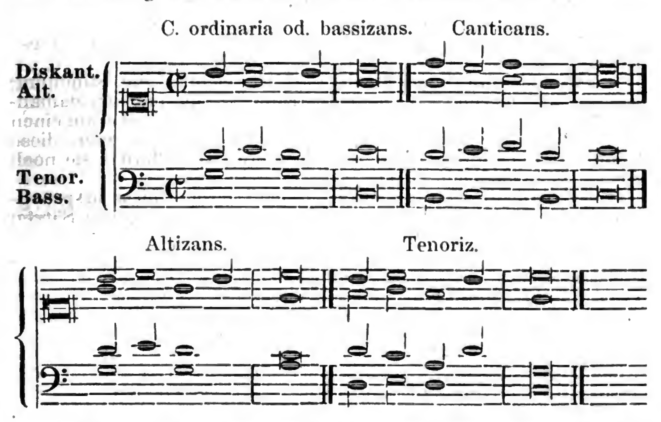
2) Die Halbkadenz, Halbschluss, unvollkommene Kadenz, schliesst nur eine halbvollendete Tonreihe ab, so dass wohl ein bedeutender Abschnitt, aber auch eine notwendige Fortsetzung der Tonreihe fühlbar ist. Sie bildet sich dadurch, dass der Dominantaccord den Schlussaccord bildet (a).



3) Der Trugschluss (clausula falsa oder cad. d'inganno), wobei die Vorbereitung zum ordentlichen Schluss gemacht wird, allein statt des ordentlicherweise folgenden Schlussaccordes ein unerwarteter, fremder Accord eintritt und das Gehör in seiner Erwartung täuscht (b). Dies kann in der mannigfaltigsten Weise stattfinden.

Bei den alten Theoretikern finden sich die Schlussfälle, cadentiae, clausulae formales, abgetheilt 1) in principales oder primariae, wenn sie auf dem Grundton der Trias harmonica (Dreiklang) statthatten; 2) minus primariae oder secundariae, wenn sie auf der Quint, daher auch claus. dominantes geheissen; 3) affinales oder tertiariae, mediantes, wenn sie auf der Terz des Grundtones der Tonart ruhten; 4) peregrinae, fremde, wenn das Stück oder der Abschnitt auf einem nicht in der Trias harmonica enthaltenen Tone

schloss. — Ferners finden sich clausulae cantizantes, altizantes, tenorizantes und bassizantes, Diskant-, Alt-, Tenor-, Bass-Schlussfälle, je nachdem die diesen Stimmen eigentümliche Fortschreitung in der Kadenz im Basse erschien, z. B.:



Eine cl. fiorata oder florida fand statt, wenn die Kadenz statt der langen Noten mit vielen kleinen ausgeschmückt war; coronatio clausulae hiess aber eine kurze Wiederholung oder Imitation des vorangegangenen Subjekts oder Themas einer Fuge, ein Anhang, Coda (Orgelpunkt), wobei eine oder zwei Stimmen liegen blieben, bis die anderen ihr Ziel erreichen. (Vgl. Distinctio.)

Kalkant wird derjenige genannt, welcher durch Niedertreten der Balgklaves die Orgelbälge in Thätigkeit setzt. (Balgtreter, Orgelzieher.)

Kammermusik bezeichnet eine Mittelgattung zwischen Kirchen- und Theatermusik, welche im Gegensatze zu jenen beiden für den öffentlichen Gebrauch bestimmten, nur in privaten Zirkeln zum Vortrage kommt. Sie hat von beiden etwas an sich genommen und will nicht bloss religiöse Empfindungen erwecken, sondern auch moralische Anregungen bewirken und in Einfachheit und Naivität sowohl, als auch durch künstlerische Verknüpfungen und Gestaltungen erfreuen. Ihr Name stammt daher, weil vordem nur grosse Herren an ihren Höfen und in ihren Prunkgemächern (camera) sich privatim mit Musik unterhalten zu lassen pflegten und nur den ihnen zunächst Stehenden den Zutritt dazu gestatteten. Der eigentliche Kammerstil entwickelte sich um die Mitte des vorigen Jahrhunderts und trieb seine schönsten Zweige in den Streichquartetten und Streichquintetten u. dgl. Überhaupt bediente sich die Kammermusik nur weniger Instrumente und zwar von sanfterer Gattung, seien es nur Streich- oder Blasinstrumente oder das Klavier, wie es

eben für ein Zimmer passend erschien. Seit Anfang dieses Jahrhunderts ist sie auf ein Minimum herabgesunken, und ihre Stelle nimmt entweder die einfache Hausmusik oder das öffentliche Konzert ein, obwohl noch manches im Kammerstil komponiert wird. Die Musiker, welche zu solchem Zwecke in Diensten der Fürsten standen, hiessen Kammermusiker, Kammersänger, Kammervirtuosen u. s. w. und ihre Gesamtheit hiess Kapelle.

Kammerton oder Kapellton bezeichnet die Stimmung der zur Kammermusik nötigen Instrumente, die mit den damaligen Blasinstrumenten gleichstehende Stimmung, welche um einen Ton tiefer als die Chorstimmung war. Später hat man diese Stimmung auch hinaufgeschraubt; gegenwärtig differiert sie noch an den verschiedenen Orten.

Kanon (griech.), eigentlich Regel, Gesetz, hiess ursprünglich die Andeutung, welche die Kompositeure manchen Sätzen in einer Stimme, deren modifizierte Wiederholung sie nicht schrieben, aber ausgeführt wissen wollten, beifügten (Devisen), und hatte mit einer Folgestimme nichts zu thun. Solche Devisen brachte man dann auch für eine zweite oder dritte Stimme an, welche die erste in verschiedener Art nachzuahmen hatten. Diese Nachahmungen hiessen vorerst fugae oder consequentiae; zu Ende des XVII. Jahrh. bildete sich die Form heraus, welche wir jetzt Fuge nennen, die übrigen strengen und genauen Nachahmungen behielten den Namen Kanon. Besonders die niederländische Schule war es, welche im XV. und XVI. Jahrh. die kanonische Kunst auf die Spitze trieb; Adam von Fulda klagt schon 1490, dass einige Komponisten die ganze musikalische Kunst in kanonischen Gesängen suchten.

Kanon, eine Gattung der polyphonen Musik, ist jene musikalische Kunstform, in welcher eine zweite oder mehrere Stimmen die Melodie der ersten Stimme (Thema, Subjekt) genau und ohne Unterbrechung von der ersten bis zur letzten Note nachahmen, während die erste selbst noch im Vortrage begriffen ist, so dass allmählich alle Stimmen gleichzeitig mit diesem Gesange, mit dieser Melodie beschäftigt sind, jede aber mit einem anderen Teile. Je nachdem zwei, drei oder mehrere Stimmen dazu verwendet werden, gibt es zwei-, drei- oder mehrstimmige Kanons, die wieder für gleiche oder ungleiche Stimmen geschrieben sein können. Die Nachahmung kann sowohl auf derselben Tonstufe, als auch auf allen übrigen der Tonleiter geschehen, und hiernach unterscheidet man: Kanons im Einklange, in der Sekunde, in der Terz u. dgl. Der Satz der Oberstimme wird zur Unterstimme und umgekehrt; es müssen also die Stimmen nach den Regeln des Kontrapunktes in der Oktave abgefasst werden, mit Ausnahme des Kanons im Einklange, wo dies deshalb nicht nötig ist, weil keine Umkehrung der Stimmen stattfindet. Ist ein Kanon so eingerichtet, dass das Ende wieder zum Anfange zurückkehrt, und so das Ganze beliebig von jeder Stimme wiederholt werden kann, so heisst er ein unendlicher (c. perpetuus, infinitus), und in diesem Falle muss man entweder an einem passenden Orte ab-

schliessen oder einen freien Schluss anhängen. Hat jede Stimme ganz die nämliche Melodie auszuführen, so genügt die Notierung einer einzigen; nur muss dabei bemerkt werden, für wie viele Stimmen der Kanon gesetzt ist und wo jede Stimme einzutreten hat, und in welchem Intervalle; das gewöhnliche Zeichen hiefür ist §. Ein solcher auf einer einzigen Zeile notierter Kanon wird ein geschlossener genannt; sind sämtliche Stimmen partiturmässig verzeichnet, so heisst er ein offener Kanon; fehlt aber die Anweisung über den eigentlichen Gebrauch der aufgezeichneten Stimme, so heisst er ein Rätselkanon, womit im XV. und XVI. Jahrh. viel Spielerei getrieben wurde. Man bildete auch Kanons in der Vergrösserung (canon per augmentationem, wo nämlich das Thema in doppeltem Notenwerte nachgeahmt wurde), in der Verkleinerung (canon per diminutionem, wo die Nachahmung in verkleinertem Notenwerte stattfand), in rückgängiger Bewegung (canon retrogradus oder cancrizans, wo die nachahmende Stimme das Thema verkehrt brachte) u. s. w., welche Weisen der Ausführung mit einem Sinnspruche (Devise) angedeutet wurden, z. B. „Tarde venit socius“ oder „Illum oportet crescere, me autem minui“ oder „Novissimi erunt primi et primi novissimi“.

Ein Zirkelkanon (canon per tonos) entsteht, wenn das erste Motiv mit der erhöhten Quart in die Dominant ausweicht, diese Erhöhung der Quart aber immer fortgesetzt wird, wodurch, wenn man nicht willkürlich abbricht, alle Tonarten durchlaufen werden, bis man wieder bei der ersten Tonart anlangt. Kanons, deren Stimmen umkehrungsfähig, also nach den Gesetzen des doppelten oder einfachen Kontrapunktes entworfen sind, werden strenge und eigentliche Kanons genannt, wenn dies nicht der Fall ist, — uneigentliche, freie oder Scheinkanons. Alle Arten des Kanons können entweder rein oder begleitet (d. h. mit anderen nicht kanonischen Stimmen) ausgeübt werden.

Auch einfache Kanons, wenn nur ein Subjekt, und doppelte, wenn zwei Subjekte nachgeahmt werden, gibt es. Das Nähere gehört in die Kompositionslehre.

Kanonik ist derjenige Teil der mathematischen Klanglehre, welcher sich mit der Einteilung der Klänge nach äusserem Mass und Verhältnis beschäftigt.

Kantate bedeutet im allgemeinen ein Gesungenes, Gesangsstück. Ursprünglich war sie blosse Liedform gewesen; nach und nach erweiterte sie sich, dass man unter diesem Namen gegenwärtig ein grösseres Musikstück begreift, welches je nach dem Inhalte des Textes Einzelgesänge (Arien), Duette, Terzette u. s. w., Chorgesänge und Recitative in sich fasst. Nach dem zu Grunde liegenden Stoffe zerfallen sie in geistliche und weltliche Kantaten.

Kantor (lat.), *Cantore* (ital.), *Chantre* (franz.), ein Sänger. Vom Anfange der Kirche an waren Männer bestellt, welche den Chor oder das singende Volk zu leiten und zu überwachen hatten. In der orientalischen Kirche bestand ein eigener „Ordo psaltum“; die apostolischen Kanonen und Konstitutionen reden öfter von Lektoren und Sängern; auch geschieht der Lektoren in der Weise Erwähnung, dass sie nicht bloss die Lesungen,

sondern auch den Gesang auszuführen hatten. In der römischen oder occidentalischen Kirche scheint nach den Zeugnissen, die Gerbert in seinem Werke „De cantu et musica“ anführt, das Volk sich nicht so, wie es im Orient der Fall war, am Kirchengesange beteiliget zu haben, bis der heilige Ambrosius es bei einem Aufruhre der Arianer zum Psalmengesange veranlasste. Die Sänger in der römischen Kirche waren Kleriker in den niederen Weihen; Diakonen und Priester durften nie diesen Dienst leisten, wenigstens galt dies Gesetz noch lange nach Gregor d. Gr. Die Sänger wurden durch eine eigene Benediction zu ihrem Amte eingeweiht.

Nachdem im Anfange der Gesang nur Erwachsenen obgelegen war, wurden später auch Knaben zum kirchlichen Gesangdienste herangezogen, zuerst von Papst Hilarius (461—68), welcher eine Sängerschule in Rom gründete; dann vorzüglich durch Papst Gregor d. Gr., welcher die alte Sängerschule reformierte und als Pflanzschule für seinen neuen Gesang einrichtete. Ähnliche Institute wurden bald auch bei anderen grossen Kirchen gegründet (s. Singschule).

Einer der Sänger war der primus cantor oder rector chori, der die Psalmodie und alle Gesänge anzufangen hatte, worauf der übrige Chor, der zu beiden Seiten des Altars aufgestellt war, einfiel und den Gesang fortführte. Der erste Sänger an manchen Kirchen hiess auch Archikantor, Primicerius; an ihn reihten sich der cantor secundus, tertius, quartus, welche auch Paraphonisten hiessen; unter diesen war der Vierte wieder ausgezeichnet, indem er die Stelle des Primicerius bei minderen Feierlichkeiten vertrat; er führte entweder den Namen quartus scholae schlechthin, oder nannte sich Archiparaphonista. Manchmal wurden diese untergeordneten Sänger auch domestici cantorum geheissen, sowie die Klöster ihre archichori oder armarii (von armarium, Rüstkammer, Bibliothek) hatten, welche letztere die Verwahrung und Zurechtlegung der Chorbücher besorgten.

An diese erwachsenen Sänger schlossen sich die pueri cantores oder symphoniaci, Singknaben an, wo man deren hatte. Der heil. Isidor (VII. Jahrh.) unterscheidet drei Gattungen von Sängern: Praecentor war, welcher vorsang, Succentor, welcher nachsang und respondierte; Concentor überhaupt ein Mitsingender.

Das Amt des Archikantors oder Primicerius war in der alten Kirche und noch weit ins Mittelalter hinein, bis die Laienkantoren und Kapellmeister (Musikmeister) ihre Stellen einzunehmen begannen, eine ansehnliche Würde, welche selbst Bischöfe und Kardinäle bekleideten; es war ihnen nämlich in Bezug auf Gesang und Lesung der ganze Klerus untergeordnet, und erforderte ihr Amt eine grosse Wissenschaft. Den Umfang ihrer Pflichten finden wir in mehreren Konstitutionen der Klöster und Stifte aufgezeichnet. Lanfranc bestimmte, dass der Archikantor wenigstens an den höheren Festen die Antiphonen und Psalmen anstimme, dem Bischofe oder Abte das, was er zu singen hat, auflege oder vorsinge, das heilige Officium ordne und einrichte, den zweifelhaften Sinn der Rubriken erkläre, Hymnen, Sequen-

zen und Lektionen aus den Lebensbeschreibungen der Heiligen verfasse und mit Musik versehe, Sänger bilde, die Aufsicht über die Singknaben in der Kirche und im Hause führe, sowie über deren Befähigung, Zulassung und Verwendung beim Chordienste das Urteil abgebe; wenn beim Chorgesange die Stimmlage zu tief oder zu hoch geworden, soll er wieder eine passende Stimmung hervorrufen, auch die Fehlenden zurechtweisen und ihre Fehler verbessern. Nicht minder lag ihm die Sorge für die gute und richtige Lesung ob. Unter ihm standen nicht bloss die Sänger, sondern auch die Akolythen und Exorcisten, da diese ebenfalls am Gesange sich zu beteiligen hatten.

Zur Leitung des Ganzen bedienten die „rectores chori" sich verschiedener Zeichen und trugen zu diesem Behufe auch nach alter Sitte einen silbernen oder goldenen Stab in der Hand, welcher Virga regia hiess. (Vgl. Gerb. Script. I, 321 und „Studien und Mitteilungen aus dem Benediktinerorden", 1885, I, 276 ff.)

Als man in der zweiten Hälfte des Mittelalters überall Pfarrschulen eingeführt hatte, war das Amt des Kantors mit dem Amte des Schullehrers (lateinische Schullehrer waren es; neben der deutschen Sprache war damals die lateinische ordentlicher Lehrgegenstand, ausschliesslich deutsche Schulen gab es noch nicht) vereinigt, und es genügte gewöhnlich ein Mann, welcher mit den Schulknaben den Kirchengesang vollzog. Von daher verblieb der Name Kantor in vielen Gegenden dem Chordirigenten. Je nach Bedürfnis bestellten sich diese Kantoren auch Gehilfen, Succentores, welche bei minder feierlichen Gottesdiensten während der Woche an seiner Stelle amtierten und oft nur grössere Schüler waren, die sich auf den Gesang und Chordienst wohl verstanden.

Beim Auftreten der Figuralmusik nahm der Kantor, wo diese Musik eingeführt wurde, häufig einen Figuralkantor zur Seite, der für diese Musik zu sorgen hatte, während der eigentliche Kantor den Chordienst in cantu usuali, d. h. im Choral leistete. Als das humanistische Zeitalter begann, interessierte man sich immer weniger für das ursprüngliche Geschäft des Kantors, und während 1483 es noch hiess: „Omnis vero regiminis scholastici honor in chorali latet ordinata modestaque frequentatione", minderte man bald nachher die Lehrstunden für den Gesang und setzte die ganze Kraft in die Studien, so dass das Ehrenvolle des Kantorats nach und nach auf eine tiefere Stufe sank.

Für den Chor der Kanoniker an Dom- oder Regularstiften (und an grösseren Kirchen, wo man es für notwendig fand), waren später noch einige Laiensänger besoldet und angestellt, Choralisten genannt, welchen der Vortrag der Antiphonen, Responsorien und derjenigen Gesänge, die eine bessere Musikbildung erforderten, als man sie in der Regel von den Kanonikern fordern konnte, sowie die Intonationen oblagen. Der erste dieser Choralisten hiess der Dom- oder Stiftskantor.

Kapelle (ital. cappella). Unter dieser Benennung versteht man eigentlich ein kleines Gotteshaus oder ein zur Übung christlicher Andacht und Gottesverehrung oder auch zur Verrichtung gewisser geistlicher Funktionen bestimmtes Gebäude,

welches ausser und neben dem Pfarrgottesdienste einzelnen Personen, Familien oder Gemeinden zur Benützung dient. — Bei den Kapellen an fürstlichen Höfen war immer eine Anzahl Geistlicher und Kleriker angestellt, welche den Gottesdienst u. dgl. zu besorgen hatten, und welche man daher capellani nannte. Schon in der Karolinger Zeit wurde der ganze bei Hofe dienende Klerus als Hofkapelle bezeichnet. — Im XIV. oder XV. Jahrh. benannte man mit diesem Worte auch vorzüglich das Sängerchor, welches geistliche und weltliche Fürsten sich hielten. Die jetzt sogenannte „Sixtinische“ Kapelle ist die Fortsetzung der alten schola cantorum (s. d.). Als die Kapellmeister und Musiker nicht bloss mehr für diese Hofkapellen und Kirchen, sondern auch für die Kammer- und Bühnenmusik verwendet wurden, trug man diese Namen „Kapelle, Kapellmeister“ etc. auch auf weltliche Tonkünstler-Gesellschaften und organisierte Musikbanden über, so dass man auch einen Theatermusikdirektor, der mit kirchlicher Musik gar nichts zu thun hat, „Kapellmeister“ und das Musikcorps, z. B. eines Regiments, „Kapelle“ nennt. — Hiernach erklärt sich von selbst der Name „Kapellknaben“, d. h. solche Knaben, welche bei Kirchenmusiken in Hof- oder Stiftskapellen gebraucht und zu diesem Behufe in eigenen Instituten unterrichtet, erzogen und unterhalten werden. Da die ältere Kirchenmusik und vorzüglich die in der päpstlichen Kapelle gebrauchte Musik nur Gesangskompositionen waren, so ging der Ausdruck a capella auch auf mehrstimmige Vokalkompositionen ohne Instrumentalbegleitung über, vorzugsweise solche, welche im kontrapunktischen Stile gearbeitet sind.

Kapellmeister, s. Chordirektor.

Kapitel, Capitulum heisst in der liturgischen Sprache ein kurzer Abschnitt aus der heiligen Schrift, welcher in den kirchlichen Tagzeiten gebetet oder mit eigentümlichem Schlussfall gesungen wird, worauf stets der Chor mit „Deo gratias“ nach der nämlichen Melodie antwortet.

Karwoche, Hebdomas sancta, die heilige Woche, nimmt ihren Anfang mit dem **Palmsonntage**, Dominica Palmarum, und umfasst die Tage bis zum heiligen Osterfeste. Das ist die Zeit der erhebendsten, ergreifendsten und schönsten Ceremonien, wo die Kirche ihre ganze Liebe zu Jesu, ihrem göttlichen Bräutigame, in vollendetstem Ausdrucke zeigt und die Herzen der Gläubigen unwiderstehlich in den Kreis ihrer heiligen Gefühle des Mitleidens und Trauerns hineinzieht. Handelt es sich ja um die Erinnerung an das höchste Geheimnis, an die wichtigste Begebenheit für jeden Menschen — an das Leiden und Sterben Jesu, an die Erlösung! — Alles, was zu ceremoniellem Gebrauche dient, wird geweiht und gesegnet; darum die feierliche Weihe der Palm- oder Ölzweige, mit denen die Prozession stattfinden soll. Die Weihe selbst hat viele Ähnlichkeit mit dem Messritus; sie besteht aus einer Antiphon: „Hosanna Filio David“, einer Epistel, einem Evangelium, einer Präfation mit folgendem Traktus und mehreren Orationen. Anstatt des Graduale singt der Chor das „Collegerunt“ oder „In monte Oliveti“. Auch während der Austeilung der gesegneten Palmzweige an den Klerus und die Gläubigen ist der Chor beschäftigt, er hat

die Ceremonie mit dem Gesange der Antiphonen „Pueri Hebraeorum“ zu begleiten. Nach der Austeilung ruft der Diakon: „Procedamus in pace (lasset uns im Frieden ziehen)“, der Chor antwortet: „In nomine Christi. Amen. (Im Namen Christi. Amen)“ und die Prozession zieht, begleitet von dem Gesange „Cum appropinquasset“ oder anderer Antiphonen, durch die Kirchenpforte hinaus ins Freie, um den Einzug Jesu in Jerusalem darzustellen. Bei der Zurückkunft des Zuges an der Kirche tritt ein Teil der Kantoren hinein, schliesst die Thüre und singt: „Gloria, laus et honor“, worauf der Klerus ausserhalb der Thüre es wiederholt; die Kantoren in der Kirche fahren fort, die zweite, dritte, vierte Strophe dieses Hymnus zu singen, worauf jederzeit der Klerus mit „Gloria, laus etc.“ antwortet. Nach Beendigung des Gesanges klopft der Subdiakon mit dem Fusse des Kreuzes an die Thüre; sie öffnet sich, die Prozession geht im Mittelschiff gegen den Altar (der Chor singt unterdessen die Antiphon: „Ingrediente Domino“), worauf der Klerus sich in die Sakristei begibt, um zur heiligen Messe sich anzukleiden.

Der Hymnus „Gloria, laus et honor“ wird dem Bischofe Theodulph von Orleans zugeschrieben. Dieser wurde, angeklagt, als sei er in eine Verschwörung gegen den Kaiser Ludwig den Frommen verwickelt, zu Angers ins Gefängnis geworfen. Als am Palmsonntage die Prozession, welcher auch der Kaiser beiwohnte, gerade an dem Fenster des Kerkers, worin Theodulph gefangen lag, vorüberzog, sang der Bischof diesen Hymnus in heiliger Stimmung. Der Kaiser wurde davon so gerührt und angegriffen, dass er seinen Gefangenen frei liess und wieder auf den bischöflichen Stuhl einsetzte. — Im höheren Mittelalter beschränkte man an vielen Kirchen die Prozession nicht bloss auf den Gang um die Kirche, sondern man zog um die Städte und Ortschaften herum, dabei trugen vier Priester das heilige Sakrament (corpus Domini) auf einer entsprechend geschmückten Bahre mit. Sobald man an das Stadtthor zurück kam, gingen fünf Singknaben auf den Thorturm und sangen von da aus mit ihren reinen und hellklingenden Stimmen den Hymnus „Gloria, laus“; unten am Turme vor dem Stadtthore lagen Priester und Volk auf den Knieen und sangen es nach etc. Nach Vollendung des Gesanges setzte sich die Prozession wieder in Bewegung zur Kirche, vor welcher die Priester die Bahre mit dem heiligen Leibe des Herrn quer über den Weg stellten; die Prozession zog daran vorüber, und unter Kniebeugungen sang der Klerus: „Ave rex noster etc.“

Der Palmsonntag trägt diesen Namen schon seit den ältesten Zeiten; Sakramentarien aus dem V. Jahrh. nennen ihn „Dominica ad palmas“ oder „in palmas“; die Palmenprozession scheint im VI. oder VII. Jahrh. aus dem Oriente in die lateinische Kirche herübergekommen zu sein. — An die Prozession schliesst sich unmittelbar das Amt der heiligen Messe an; die heilige Freude, welche bisher herrschte, macht nun der Trauer Platz, die fortan der Charakter der ganzen Woche ist. Die Messe des Palmsonntags ist ausgezeichnet durch den Gesang der P a s s i o n oder Leidensgeschichte Jesu nach Matthäus. — Der zweite bedeutungsvolle Tag der Karwoche ist der **Gründonnerstag, Feria V.**

in Coena Domini. Er wird am Mittwoch nachmittags durch die Matutin und Laudes des Officiums, die Trauer- oder Rumpelmette geheissen, eingeleitet. Die Feier dieses Tages datiert sich von den frühesten Zeiten her. Der Matutinus tenebrarum beginnt ohne Invitatorium und Hymnus mit der Antiphone des ersten Psalmes, hat als Lektionen in der ersten Nokturn die Klagelieder Jeremiä (s. Lamentationen), in der zweiten Lesungen aus den Schriften der heiligen Väter, in der dritten aus den Apostelbriefen ohne Benediktion und Schlussspruch („Tu autem Domine, miserere"); auch fehlt Homilie und Evangelium. An die Matutin schliessen sich die Laudes, nach deren Psalmen und Antiphonen alsogleich die Antiphon zum „Benedictus" folgt mit der feierlichen Absingung dieses Canticums. Die Recitation des „Miserere" mit der Oration des Tages macht den Beschluss. In gleicher Weise wird auch das Officium an den folgenden Tagen gehalten.

Die heilige Messe, in weisser Farbe, der Farbe der Freude, gelesen, entbehrt, wie des Psalmes „Judica" im Stufengebete, so auch des „Gloria Patri" im Introitus; die Freude am Gründonnerstage, als dem Einsetzungstage des heiligsten Altarssakramentes, will sich nicht laut aussprechen. Dafür ertönt wohl noch das Gloria und es schallen ihm die Klänge der Orgel und aller Glocken nach; diess ist aber auch der letzte Freudenruf bis zum Gloria und Alleluja des Karsamstags. Jetzt verstummen die Orgel und die Glocken, und in stiller Trauer vollziehen sich die Ceremonien, nur begleitet von ruhigen, gedehnteren Gesängen, entsprechend den Gefühlen des Mitleidens und der liebevollen Teilnahme der Kirche an dem grossen Opferleiden ihres Bräutigams. Da an diesem Tage überall nur ein einziges heiliges Messopfer gefeiert wird, so findet nach der Kommunion des Priesters auch noch zur besonderen Erinnerung an das letzte Abendmahl eine allgemeine Kommunion des ganzen Ortsklerus und der Gläubigen statt, während welcher der Chor Gesänge zu Ehren des allerheiligsten Altarssakramentes singen kann. Am Schlusse der Messe wird das heiligste Sakrament an einen Seitenaltar übertragen, wobei der Hymnus „Pange lingua" gesungen wird. — In bischöflichen Kirchen folgt dann die feierliche Ölweihe; auch daran beteiligt sich der Sängerchor, was in dem Pontifikale einzusehen ist. Ebenso ist es mit der Fusswaschung oder dem Mandatum, jener schönen Ceremonie, durch welche die liebevolle Herablassung Jesu Christi, da er nach dem Abendmahle den Jüngern die Füsse wusch und sie zur gegenseitigen Liebe ermahnte, in Erinnerung gebracht wird.

Der folgende Tag, **Karfreitag, Feria VI. in Parasceve,** ist in der katholischen Kirche ein Tag der tiefsten Trauer und wurde von jeher mit solchen Gefühlen, mit hohem Ernste, in feierlicher Stille, strengem Fasten und unter düsteren Trauerceremonien beim Gottesdienste gefeiert. Die Liturgie dieses Tages beginnt mit Absingung einer Prophetie, Oration und Lektion, worauf ein Traktus folgt (139. Psalm, Klage über die andrängenden Feinde) und die Passion nach dem Evangelisten Johannes. Nun werden die feierlichen Gebete für die gesamte Kirche, für den Papst, für alle Bischöfe und den Klerus, für

Ketzer und Schismatiker, für Juden und Heiden verrichtet, zu welchen Gebeten der Bischof oder Priester in einer im Tone der Präfation gesungenen Aufforderung alle Gläubigen einladet. Vor jeder der Orationen ruft der Diakon: „Flectamus genua", der Subdiakon: „Levate", nur vor der Oration für die Juden unterbleibt der Ruf und die Kniebeugung, weil sie den Heiland dadurch verhöhnten, ebenso am Schlusse der Oration das „Amen", weil diese Bitte nie ganz erfüllt werden wird bis zum Tage des Weltgerichtes. Nach diesen Gebeten enthüllt der Celebrant allmählich das Bild des Gekreuzigten, welches seit dem Passionssonntage mit einem blauen Tuche bedeckt war, und singt dabei: „Ecce lignum crucis" („Sehet das Holz des Kreuzes"), die assistierenden Priester setzen den ergreifenden Gesang fort: „in quo salus mundi pependit" („an welchem das Heil der Welt gehangen") und der Chor antwortet: „Venite, adoremus!" („Kommet, lasset uns anbeten!"); so dreimal in immer höherem Tone. Nachdem das Kruzifix ganz enthüllt ist, legt es der Priester ehrfurchtsvoll auf ein schwarzes Tuch nieder, küsst nach dreimaligem Fussfalle die Wunden Christi, was nach ihm die Altardiener und die Gläubigen thun. Diese Anbetung oder A d o r a t i o n ist jedoch keine eigentliche Anbetung, wie sie dem Allerhöchsten selber und allein gebührt, sondern ist das *προσκυνειν* der Orientalen: zum Ausdrucke der innigsten Verehrung kniefällig verehren. Während dieser Verehrung oder Adoration des Kreuzes werden vom Chore die rührenden und eindringlichen I m p r o p e r i e n („Popule meus . . .") gesungen, in welchen Gott seinem Volke die Wohlthaten vorhält, die er ihm erwiesen, die es aber mit Undank und mit dem schmerzvollsten und schmählichsten Tode, den es dem Heilande bereitete, vergolten hat. Eine der schönsten und tiefgefühltesten Kompositionen dieser Improperien hat Palästrina geliefert; sie bilden noch heutzutage einen Glanzpunkt der die heiligen Ceremonien des Karfreitags begleitenden Gesänge in der Sixtina zu Rom. Der ganze Ritus ist sehr alt und findet sich bereits im V. Jahrh. Nach dieser feierlichen Verehrung des Kreuzes wird unter Absingung des Hymnus „Vexilla regis prodeunt" das Allerheiligste unter tiefer Verhüllung vom Nebenaltare oder aus einer Kapelle, wohin es tags vorher gebracht ward, auf den Hochaltar getragen, und es beginnt die M i s s a p r a e s a n c t i f i c a t o r u m, d. i. die Aufopferung einer tags vorher konsekrierten Hostie, woran sich der Chor mit Gesang nur durch die Responsorien beteiligt. Nach der Messe pflegt die tags vorher schon konsekrierte zweite Hostie in Prozession an einen eigenen, mit Blumen und vielen Lichtern verzierten und erhellten Ort getragen und zur Anbetung in der Monstranz ausgesetzt zu werden; die Prozession begleitet der Chor mit dem Responsorium: „Tenebrae factae sunt" oder mit der Antiphon „Caligaverunt" oder anderen passenden Gesängen.

Nachmittags findet wieder die Vorfeier des Karsamstags durch Absingung der Trauermette, wie an den zwei vorhergehenden Tagen statt. Am Abende wird an manchen Orten eine sogenannte „h e i l i g e G r a b m u s i k" abgehalten, eigentlich eine feierliche Anbetung des in der Monstranze ausgesetzten allerheiligsten Leibes Jesu Christi, so genannt von dem Orte der

Aussetzung, welcher in vielen Kirchen eine verzierte Grabhöhle, das Grab, worin der heilige Leichnam Jesu bestattet wurde, darstellt. Bei dieser sogenannten Grabmusik haben sich grosse Missbräuche eingeschlichen, indem hierbei von kirchlicher Musik fast überall abgesehen, und Tonwerke, welche oft theatralischen oder doch unkirchlichen Charakter haben, aufgeführt werden. Solche Musik beeinträchtigt und stört den Ernst des Ortes und Tages, und wird die Kirche oft zum Konzertsaal, wo die Zuhörer nicht der Andacht wegen sich einfinden. Die Eichstätter Pastoralinstruktion untersagt solche (Oratorien)musik gänzlich und gestattet nur eine andächtige Musik, etwa das „Stabat mater" und ähnliche der kirchlichen Stimmung angemessene und erbauende Gesänge, während der Priester vor dem Allerheiligsten knieend anbetet; es ist nur eine wahrhaft heilige Musik zu dulden, welche der Trauer der Kirche, dem Schmerze und der Andacht der Gläubigen Ausdruck leiht.

Die Feier des **Karsamstags** beginnt mit der Segnung und Weihe des neuen Feuers vor der Kirchenthüre, wobei dem Chore obliegt, die Responsorien zu sprechen; damit ist verbunden die Segnung der fünf Weihrauchkörner, die der Osterkerze eingefügt werden. Auf dem Rückwege ertönt beim Anzünden der dreiarmigen Kerze der Ruf des Diakons: „Lumen Christi!" („Licht Christi!") dreimal mit erhöhter Stimme, und ebenso oft antwortet der Chor mit den übrigen Geistlichen: „Deo gratias!" Es bemächtiget sich nunmehr aller eine heilige Freude, dass durch Christum den Auferstandenen der Welt das wahre Licht der Wahrheit und Beseligung gebracht worden, durch Christum, welcher selbst das ewige Licht, im dreieinigen Gotte wohnt. Während des unvergleichlich schönen Preis- und Freudengesanges „Exultet", den nun der Diakon singt, werden die fünf Weihrauchkörner auf die Osterkerze befestiget und diese Kerze sowohl als auch die anderen und alle Lampen in der Kirche angezündet. Der darauffolgende Gesang von zwölf Prophetien führt alle im Alten Testamente enthaltenen Vorbilder und Verheissungen der Auferstehung des Gottmenschen vor und wird durch eine nach jeder Prophetie eingereihte Oration mit Vorausschickung des „Flectamus genua" — „Levate" unterbrochen; nach der vierten, achten und elften aber singt der Chor einen Traktus. Hierauf wird zur Taufwasserweihe geschritten, wobei die Schola die Antiphon: „Sicut cervus ad fontes" („Wie der Hirsch sich sehnt nach der Wasserquelle") absingt und die Sehnsucht einer sündigen Seele nach dem Bade der Wiedergeburt zum Ausdrucke bringt. Die Weihegebete haben den Präfationston und fordern den Chor zu Responsorien auf. Nach dem Weiheakte, während der gesamte Klerus zum Hochaltare zurückkehrt, wird die Fürbitte aller Heiligen angerufen, dass alle, welche auf den Tod Christi getauft, und der Sünde abgestorben sind, mit Jesu zu einem Leben der Tugend und Heiligkeit auferstehen mögen. Hierzu ist vorgeschrieben die Allerheiligenlitanei, welche heute dupliciert wird, d. h. einige Sänger singen eine Bitte oder den Namen eines Heiligen mit „ora pro nobis etc." vor, und der Chor samt dem Klerus wiederholt das Ganze. Bei dem Rufe „Peccatores" begibt sich der Celebrant, welcher mit den Leviten während

der Litanei vor dem Altare auf dem Angesichte gelegen ist, in die Sakristei, um sich zum heiligen Messopfer anzukleiden und kehrt nach dem Agnus Dei zum Altare zurück; der Chor beginnt das „Kyrie eleison" im Choral. Kaum aber ist das Gloria angestimmt, so ertönt neben dem Geläute aller Glocken auch die Orgel wieder und begleitet den freudenvollen Engelgesang. Nach der Epistel bricht der Celebrant in den Jubelruf: „Alleluja" aus, welchen er dreimal, jedesmal mit erhöhter Stimme singt, und den der Chor in der nämlichen Tonhöhe wiederholt. So ist die Osterfreude zum voraus verkündet, und alsbald fordert der Chor auf, den gütigen Gott zu loben, sowohl durch Psalmvers: „Confitemini", als durch den darauffolgenden Tractus: „Laudate". Abweichend vom gewöhnlichen Messritus ist, dass heute weder ein Offertorium noch ein Agnus Dei gesprochen und gesungen wird, da die Kirche ob der Freude über den auferstandenen Heiland des Opfers des Lammes Gottes nicht gedenkt, sondern nur für das grosse Geheimnis der Auferstehung und Erlösung sozusagen Aug und Ohr hat. Nach der Kommunion des Priesters singt der Chor die Vesper, welche mit der Messe verflochten ist und nur aus dem 116. Psalm und dem Magnifikat mit den zuständigen Antiphonen, — alles im feierlich jubelnden VIII. Tone — besteht. Abgeschlossen wird die Feier mit dem österlichen „Ite missa est, alleluja, alleluja" und dem Johannisevangelium. In der Messe des Karsamstags hat die Kirche die Auferstehung des Herrn vigilienartig anticipiert; am Abende des Tages jedoch begeht sie im Officium die festliche Feier dieses Geheimnisses.

Die **Auferstehungsfeier** (welche aber nicht alle Ritualien kennen) vollzieht sich nach dem Rituale Ratisbon. majus, womit auch andere, z. B. das Salzburger, der Hauptsache nach übereinstimmen, in folgender Weise: Der Klerus und Chor begibt sich zu geeigneter Stunde am Abende des Karsamstags zum „heiligen Grabe" und betet dort knieend eine Zeit lang still, während dessen alle ihre Kerzen anzünden. Der Officiator trägt dann nach geschehener Incensation, ohne Intonation und Segen, das Allerheiligste auf den Hochaltar; der Chor aber begleitet die Prozession mit feierlichem Gesange des Hymnus „Aurora coelum purpurat". Am Hochaltare stimmt nun der Priester den Versikel an: „Surrexit Dominus etc." (℟. „Qui pro nobis pependit in ligno, alleluja") mit der im Rituale verzeichneten Oration, worauf er die Benediktion mit dem Sanctissimum erteilt. Dem Chore obliegt, wie sonst, das „Tantum ergo etc." zu singen. Wo die Matutin nicht vorher gesungen worden ist, kann auch (am Hochaltare) das „Te Deum" würdig der Feier eingefügt werden. Nach dem Segen und der Einsetzung des Allerheiligsten lassen einige Ritualien die Marianische Antiphon: „Regina coeli", andere, wie das Regensburger u. dgl., den Gesang: „Surrexit Christus hodie", oder abwechselnd auch das deutsche Lied: „Christus ist erstanden", vom Volke gesungen, zu, — nicht aber vorher. Dass der Priester dreimal „Christus ist erstanden!" mit dem SS. in der Hand anstimmt, ist unliturgisch; ein dreimaliges Lärmen mit Trompeten und Pauken vollends verwerflich!

Auch bei dieser Gelegenheit zeigte das gemütvolle Mittelalter (XII., XIII. Jahrh.) seine Lebendigkeit im Glauben durch

dramatische Behandlung und plastische Darstellung der heiligen Begebenheit. Frauen war (doch nur in einigen französischen Kirchen, sonst hatten Subdiakonen oder andere Kleriker in weissen Alben diese Rollen zu übernehmen) die Ehre zugesprochen, am heiligen Grabe die Rolle der drei heiligen Frauen, welche nach der biblischen Erzählung zum Grabe Jesu kamen und aus dem Munde des Engels vernahmen: „Er ist nicht mehr hier; er ist auferstanden,“ mit lieblichem Gesange darzustellen, und nachdem ein als Engel gekleideter Knabe ihnen entgegnet: „Alleluja, resurrexit Dominus, surrexit Leo fortis Christus Filius Dei,“ erhob das Volk seine Stimme und sang: „Te Deum laudamus.“ Seit dem XV. und XVI. Jahrh. ist diese Feierlichkeit auf den jetzigen Ritus eingeschränkt worden; doch bediente man sich hierbei eine ziemliche Zeit lang nur des im Grabe ruhenden Kruzifixes; die Aussetzung des Allerheiligsten im Grabe selbst ist erst späteren Ursprunges, weniger den Vorschriften der Kirche entsprechend. Überhaupt war das Ganze nicht allgemeine Feier der Kirche, das römische Ritual kennt sie nicht; selbst in den einzelnen Kirchen wurde sie mit einigen Modifikationen abgehalten. (Vgl. Schubiger, Sängerschule von St. Gallen, pag. 69. Clément, Hist. gén. de la Musique rélig. pag. 221. Dr. Ap. Maier, „Die liturgische Behandlung des Allerheiligsten“. Rgsb. Manz 1860.)

Kastraten, im Deutschen auch Hämmlinge genannt, waren jene Sänger, welche infolge der Entmannung ihrer Virilstimme verlustig gingen und immer ihre Knabenstimme behielten. Diese unmenschliche Sitte, auf solche Weise dauernde Sopran- und Altstimmen herzustellen, hat ihren Ursprung in Italien. In den kirchlichen Chören figurieren sie zum ersten Mal urkundlich im Jahre 1601. Obwohl Klemens XIV. den Bann über die Operateure aussprach, konnte doch erst durch die kräftigen Massregeln der Franzosen, nachdem sie Italien in Besitz genommen hatten, dem Unwesen ein förmliches Ende gemacht werden. Seitdem werden in der päpstlichen Kapelle die Sopran- und Altpartien wieder wie ehemals durch Falset- oder Fistelsänger ausgeführt.

Kinnor, die älteste Harfe der Hebräer, welche bald dreieckig, bald viereckig geformt war. Die dreieckige Kinnor war bei den Leviten die gewöhnlichste. Der Rahmen war aus Fichtenholz vom Libanon und meistens reich verziert. Die gewöhnliche Zahl der Saiten gibt Josephus zu zehn an; andere behaupten, sie sei mit vierundzwanzig und noch mehr Saiten bespannt gewesen. Gespielt ward sie mit einem Plektrum, der Resonanzboden war unten am Ende des Rahmens, und deshalb spielte man darauf mehr nach unten als in der Mitte oder gar oben.

Kirchenjahr, das, stellt die Geschichte der Welterlösung, der Thätigkeit Jesu für die Menschen, in den Zeitraum eines Jahres eingeschlossen, dar, und fordert den katholischen Christen auf, dieses gottmenschliche Leben Jesu mitzuleben. Dass in der Vorführung der verschiedenen Begebenheiten des Wandels Jesu Christi auf Erden und in der innigen Teilnahme der Gläubigen daran verschiedene Gefühle zum Ausdrucke kommen, sieht jedermann ein; und daraus mag auch der für die Kirche irgendwie thätige Musiker begreifen, wie wichtig ihm die Kenntnis

des Geistes, der aus den einzelnen Teilen des Kirchenjahres spricht, vielmehr noch die Aufnahme desselben, das innerste Mitleben und Mitfühlen ist. Die Tonkunst bildet einen einflussreichen Faktor in der Liturgie, da ihre Schöpfungen ein vorzügliches Mittel sind, die heiligsten und edelsten Gefühle zu wecken, insofern sie selber der Ausfluss dieser Gefühle und Stimmungen sind.

Es ist nicht hier Raum und Ort, dieses alles einlässiger zu besprechen, einige kurze Andeutungen reichen hin; übrigens verweise ich auf bedachtsame Lesung folgender Werke: Rippel, „Schönheit der katholischen Kirche", Mainz 1864; Nikel, „Die Feste des Herrn", ebenda; und besonders Staudenmeier, „Geist des Christentums", Mainz 1847. Das Kirchenjahr beginnt unabhängig vom politischen Jahr mit dem ersten Adventsonntage und schliesst mit dem letzten Tage des folgenden Jahres vor diesem Sonntage. Man scheidet es gewöhnlich in drei grosse Teile, Festkreise, ab: Weihnachts-, Oster-, Pfingstfestkreis. Staudenmeier nimmt noch analog den vier Jahreszeiten einen vierten Festkreis: den Allerheiligenfestkreis an. Jeder dieser Kreise hat seinen Mittelpunkt in dem hohen Feste, von welchem er den Namen trägt. Jedes dieser hohen Feste ist durch eine Vor- wie durch eine Nachfeier ausgezeichnet, und jedem liegt eine That des grossen Gottes zu Grunde: dem Weihnachtsfeste die That der Menschwerdung des Sohnes Gottes; dem Osterfeste die That der Erlösung; dem Pfingstfeste die That der Ausgiessung des heiligen Geistes und der Stiftung der Kirche; die Feste Allerheiligen und Allerseelen mit ihrem Kreise deuten auf den endlichen Ausgang der Dinge in der Zeit und auf das allgemeine Weltgericht. Diesen Grundlagen gemäss vollziehen sich auch an den einzelnen Festen und ihrer Umgebung im gläubigen Gemüte verschiedene Stimmungen, welche die Musik wiederzugeben hat. Der Umfang der kirchlichen Feste ist folgender: Der Weihnachtsfestkreis umfasst die Zeit vom 1. Adventsonntage bis zum Sonntage Septuagesima; von da an beginnt der Osterfestkreis, welcher sich bis zum Samstage vor Pfingsten ausdehnt. Letzterer Tag, als die Vigilie des heiligen Pfingstfestes, bildet den Anfang des dritten Festkreises, welcher seinen Schluss mit dem Tage vor dem 1. Adventsonntage findet und Pfingtfestkreis heisst. Das Specielle möge man in den betreffenden Artikeln nachlesen.

Kirchenkonzert, s. Konzert.

Kirchenlied bezeichnet ein Lied, welches, obwohl in der Landessprache gedichtet, dennoch zu kirchlichem Gebrauche gekommen ist, zum Unterschiede von solchen geistlichen und religiösen Liedern, welche gemäss ihrer Haltung und Form sich zum kirchlichen Gebrauche wohl eigneten, aber hierzu nicht recipiert sind.

Wir unterscheiden zwei Hauptgattungen des Kirchenliedes: 1) die historischen, in denen die Erzählung den zusammenhaltenden Faden bildet, und 2) die reinlyrischen, welche sich, gleich den Gebeten, in Empfindungen und Betrachtungen bewegen. Erstere Gattung ist besonders bei den Deutschen

gepflegt worden und gehört vorzugsweise den Katholiken an. Die zweite Gattung ist wieder doppelter Art: 1) mehr objektiv — Hymnen; 2) mehr subjektiv moralisierend, — Lied im engeren Sinne.

Unter der ersteren Art verstehen wir jene erste, apostolisch erleuchtete Betrachtung der Religionswahrheiten, die mit scheinbarer Ruhe, aber desto grösserer innerer Entschiedenheit sich zum Ewigen erhebt, anbetend und flehend, sich versenkend und sehnend. Das sind die eigentlichsten Kirchengesänge, so sind die alten Kirchenhymnen, aber auch unter den ältesten deutschen sind vorzügliche. Unter der zweiten Art verstehen wir diejenigen, worin sich mehr das einzelne Herz in erhöhter Stimmung ergiesst und mit dem Göttlichen und Heiligen verbindet; sie tragen mehr die Farbe des Individuellen. Diesen Charakter haben die meisten Marienlieder, auch viele Weihnachts- und Fastenlieder, selten die sakramentalischen, fast gar nicht die Oster-, Pfingst- und Dreifaltigkeitslieder. Eine dritte Art könnte noch beigefügt werden als diejenigen Kirchenlieder umfassend, welche nur in einzelnen, gleichsam litaneienartig nebeneinander geordneten Sätzen bestehen. Hierher gehören ausser den strophischen Litaneigesängen besonders viele Wallfahrtsgesänge.

Als Anforderungen, welche man an das Kirchenlied stellen muss, können folgende bezeichnet werden: 1) es muss wahrhaft kirchlichen Gehalt haben, so dass das Ganze vom eigentlichen Dogma getragen wird; 2) es muss eine kirchlich volkstümliche Sprache haben; bei jedem Volke hat das Kirchliche seine besonderen Typen und Anschauungen, von denen für bestimmte Gedanken gar nicht abgewichen werden darf; 3) es muss eigentlich Poesie sein.

Geschichte des Kirchenliedes. Da es vom Anfange an der Wille und das Bestreben der Kirche war, die Gemeinde so innig als möglich zur Teilnahme an ihrem religiösen Leben heranzuziehen, so sehen wir auch in den ersten Zeiten des Christentums die Gemeinde vielfach an der kirchlichen Liturgie, namentlich durch den Gesang Anteil nehmen. Dies war aber nur möglich, so lange ein Volk die liturgische Sprache verstand. Wo dies nicht der Fall war, da sollte zwar dieses Mittel, das kirchliche Leben zu fördern, der Volks-Kirchengesang, nicht beseitiget bleiben; man gab dem Volke Bearbeitungen der kirchlichen Hymnen, Psalmen oder eigene Lieder. Freilich gehörten diese nun nicht mehr zur eigentlichen Liturgie und konnten somit nur teilweise der Absicht der Kirche dienen, empfingen aber gleichwohl durch den lang dauernden religiösen Gebrauch in und ausser der Kirche einen gewissen liturgischen Charakter. Diese Lieder bilden einen grossen Schatz kirchlicher Poesie und zeigen auch, wie sehr das Christentum auf die Entwickelung einer Kunst, hier der Poesie, bei einem Volke eingewirkt hat. Dies ist besonders der Fall beim deutschen Kirchenliede. Seine Geschichte scheidet sich in drei Perioden: I. Von den ältesten Zeiten bis zum Anfange des XVI. Jahrh. oder bis zur Reformation; II. von der Reformation, wo zugleich das protestantische Kirchenlied beginnt, bis zur zweiten Hälfte des XVIII. Jahrh.; III. die neuere Zeit oder die Zeit der Reform der Gesangbücher.

1. **Periode.** Bei Einführung der christlichen Religion in Deutschland ward beim Gottesdienste als liturgische Sprache die lateinische festgehalten, das Volk wohnte demselben still bei und scheint sich am Gesange, welcher der Gregorianische mit lateinischem Texte war, nur durch kurze Refrains beteiliget zu haben, namentlich durch die Rufe: „Kyrie eleison, Christe eleison", welche auch später bei sehr vielen Kirchenliedern Refrain blieben. Je mehr sich aber das Christentum in Deutschland einwurzelte, die Sitten und die Sprache der Deutschen sich bildeten und namentlich letztere eine grosse Bildungsfähigkeit erwies, stellte sich bei dem tiefsinnigen und gemütvollen Charakter der Deutschen das Bedürfnis ein, seine innersten religiösen Empfindungen in eigenem Worte und eigener Weise zum lebendigen Ausdrucke zu bringen und mit Gesängen in der Muttersprache am Gottesdienste sich zu betheiligen. Bei den romanischen Völkern war dies weniger der Fall, da die kanonische Sprache der Kirche, die lateinische, ihnen eine mütterlich vertraute war. Auch noch ein anderer Umstand wirkte zur Entstehung des deutschen Kirchenliedes mit. Die ersten Apostel Deutschlands waren unablässig bemüht, die heidnischen Gesinnungen und Vorstellungen ihrer Neubekehrten zu verdrängen und zu vertilgen, und ihnen dagegen den milden, freundlichen Geist des Christentums einzuhauchen. Zu diesem Zwecke verfassten sie einfache Lieder und später solche von grösserer Ausdehnung, in welchen sie die christliche Lehre dem Volke darboten und in dieser anziehenden Form leicht zugänglich machten, wie sich ein Analogon in den im XVII. Jahrh. gebräuchlichen Katechismusliedern über das Glaubensbekenntnis, die zehn Gebote u. dgl. darbietet. Leider sind von diesen Frühlingsblüten deutscher Poesie nur sehr wenige erhalten worden. Ratpert, Mönch von St. Gallen, dichtete schon frühzeitig (IX. Jahrh.) ein Lied in deutscher Sprache auf den heil. Gallus und gab dasselbe dem Volke in der Kirche zu singen; es existiert nur mehr in einer lateinischen Übersetzung, die Melodie ging ganz verloren. Das Wessobrunner Gebet (Lied) gehört auch dieser Zeit an und atmet wahre Majestät der religiös poetischen Erfindung und Anschauung; das Lied „vom heil. Petrus" hat durchaus den Typus von Kirchengesang, sogar den gewöhnlichen Refrain „Kyrie eleison". Dass es mehrere derartige Kirchenlieder gegeben habe, darf man mit Recht daraus schliessen, dass die Kapitularien und Konzilienbeschlüsse jener Zeit, z. B. das Konzil von Mainz 813, bereits sechs Gattungen von Liedern namhaft machen. Ausser solchen Originalliedern wurden (schon im VIII. und IX. Jahrh.) die in der Kirche üblichen Hymnen, Psalmen und Gebete übersetzt und dem Volke zugänglich gemacht. Die Melodien waren auf keinen Fall vom Gregorianischen Choral viel verschieden, wie Vergleichungen ergeben haben; sie waren ganz einfach ohne grossen Tonumfang, fürs Volk. Die ersten Kirchenlieder waren, wie schon erwähnt, kurz, da sie das ganze Volk auswendig behalten musste, manchmal nur eine oder die andere Strophe, gleichsam als Variation zum Kyrie eleison, erst später schlossen sich neue Strophen an. Der allgemeine Name für das Kirchenlied war Layen oder Lais, welches man eben von dem gewöhnlichen

Refrain „Kyrie eleison“ ableitet, wie Bruder Berthold im XIII. Jahrh. das Lied „Nun bitten wir den heiligen Geist“ einen „Kyrleison“ nennt. Die ältesten, nachweislich im praktischen Gebrauche gestandenen Lieder sind: „Christ ist erstanden; Christus fuhr gen Himmel; Nun bitten wir den heiligen Geist; Ein Kindelein so lobelich; In Gottes Namen fahren wir“ u. a. m., welche meistens bis ins XII. Jahrh. verfolgt werden können.

Zur Zeit der Kreuzzüge stieg die deutsche Poesie hoch, und die Minnesänger pflegten das geistliche Lied eifrig, aber für das Kirchenlied scheint ihre Thätigkeit von wenigem Einflusse gewesen zu sein, wenn nicht etwa das Minnelied das Kirchenlied vom einfachen vierzeiligen Strophenbau zu einem künstlicheren übergeleitet hat, worin es später erscheint. Im XIII. Jahrh. vermehrten sich die religiösen Lieder, die aus kindlich reinem, glaubenstreuem und liebewarmen Herzen entquollen, bei jeglichem Gemüte Anklang fanden. Manche allgemeine Schicksale, die Nachwehen der Kreuzzüge, Erdbeben, Pest u. s. w. erhielten die religiöse Stimmung des deutschen Volkes lange Zeit hindurch wach und lebendig, wobei auch die Flagellanten (bis ins XIV. Jahrh. hinein) eine Menge geistlicher Lieder in Umlauf brachten, ohne übrigens für den deutschen Kirchengesang irgend eine weitere Bedeutung zu haben. Im XIII. und XIV. Jahrh. gab die Einführung neuer Kirchenfeste, z. B. des Fronleichnamsfestes, Dreifaltigkeitsfestes und mehrerer Marienfeste, Gelegenheit zu neuen Dichtungen, welche wieder in deutsche Sprache übertragen wurden, z. B. Lauda Sion, Pange lingua. Eine besondere Art von Liedern, welche gegen Ende dieser Periode aufkamen, bilden diejenigen, welche mit Latein untermischt sind, wie das bekannte „In dulci jubilo“, angeblich von Petrus Dresdensis.

Als Dichter geistlicher und Kirchenlieder aus dieser Zeit lassen sich nennen: Joh. Tauler, Konrad von Würzburg, Heinrich von Meissen, Martin von Reutlingen, Sebastian Brand, Heinrich von Laufenberg, Adam von Fulda u. a. m.

Die Anzahl der Lieder, welche sich vor der Reformation als eigentliche Kirchenlieder nachweisen lassen, mögen gegen 100 betragen, und sie bilden nicht nur durch ihre Form und Melodien, sondern auch der Anzahl nach den Kern des deutschen Kirchengesanges für die folgende Periode. Zu Ende dieser Periode entstehen auch die Gesangbücher, hervorgerufen durch das Bedürfnis, die zahlreicher gewordenen Kirchenlieder, welche überdies häufig durch ihren grösseren Umfang schwerer zu erlernen und im Gedächtnisse zu behalten waren, in einem Buche beisammen zu haben, wozu die neue Kunst des Bücherdruckes das geeignetste Mittel an die Hand gab. Wie schon im XV. Jahrh. mehrere Bibelübersetzungen gedruckt erschienen, so wurden nun auch mehrere Sammlungen von älteren und neueren Liedern in Druck herausgegeben. Unter den damals existierenden kirchlichen Liedersammlungen sind zu nennen: Die in den seit 1470 in den grösseren Städten, Mainz, Antwerpen, Basel, Strassburg u. a. gedruckten Messbüchern, Agenden und Diöcesanritualien aufgenommenen; ein „Gesangbüchlein“, 1494 zu Heidelberg gedruckt, enthaltend in deutscher Übersetzung das Veni sancte, Regina coeli, Recordare, Salve, Magnificat etc.; Ortulus anime, Strass-

burg 1501 (erschien auch später in vielen neuen Auflagen) u. s. w. Eine erkleckliche Anzahl solcher vor 1524 erschienenen deutscher Gesangbücher hat Sev. Meister in seinem Werke: „Das katholische deutsche Kirchenlied“ aufgeführt, wodurch es ersichtlich wird, dass nicht Luther der Schöpfer des Kirchenliedes gewesen ist.

II. Periode. Angetrieben durch die Thätigkeit der Reformatoren, welche nach Abschaffung der Messe und bei dem Hasse alles Römischen naturgemäss auf den deutschen Gemeindegesang angewiesen waren, diesen auch dazu benützten, in den Liedern ihre Grundsätze und Lehren dem Volke besser einzuflössen, und gedrängt durch den Eifer derselben, womit sie die alten aus der katholischen Kirche herübergenommenen Lieder nach ihren neuen Glaubensbegriffen „reinigten“ und neue dichteten, suchten die Katholiken ihren alten Liederschatz unversehrt zu bewahren, durch gewissenhafte Herausgabe der alten Lieder den verstümmelten Gesängen der Häretiker entgegenzuarbeiten und das Volk vor der in diesen Gesängen zu Markte getragenen häretischen Ansteckung zu schützen. Zu solchem Zwecke entstand unter mehreren anderen besonders das Gesangbuch von Mich. Vehe, Stiftsprobst zu Halle an der Saale, 1537, welches in der Vorrede ausdrücklich diese Absicht ausspricht. Neue Lieder wurden in dieser Zeit nur mit grosser Vorsicht aufgenommen. — Zu den ältesten und bekanntesten katholischen Gesangbüchern gehören ausser diesem noch: das Gesangbuch von Gg. Witzel, Pfarrer zu St. Viktor in Mainz, „Odae Christianae“, 1541; „Psaltes ecclesiasticus“, 1550; das Gesangbuch von Leisetritt, Domdechant in Budissin, 1567; das Tegernseer durch Ad. Walasser, 1574. Mit dem Ende dieses Jahrh. beginnen auch die Diöcesangesangbücher, die dem Hauptinhalte nach alle gleich, nur durch Anordnung und Zusätze sich unterschieden: das Kölnische, 1581, 1619; das Mainzer, Münchener, 1606; das Paderborner (bis in die neue Zeit wenigstens 50 Auflagen); das Würzburger 1628 u. s. w. Unter den Dichtern ragen hervor: Ullenberg, welcher den ganzen Psalter in strophische Lieder übersetzte und sie mit Melodien versah; der Jesuit Friedrich Spee († 1635) und Angelus Silesius (Scheffler) von Breslau (um 1656).

Über das protestantische Kirchenlied genüge folgendes: Luther behielt den lateinischen Kirchengesang noch einige Zeit bei aus Mangel an genügenden deutschen Gesängen; die katholischen musste man erst umformen, viele konnte man gar nicht mehr brauchen, so die Marienlieder; es war demnach eine grosse und Zeit raubende Arbeit, das ganze Kirchenjahr mit passenden Liedern zu versorgen. Darum die Mahnung Luthers an seine Freunde, sich mit der Dichtung solcher Lieder zu beschäftigen. Es kann deswegen nicht überraschen, zu sehen, dass die Reformatoren nach dieser Seite hin eine Rührigkeit entfalteten, die bald eine wahre Flut von Gesangblättern und deutschen Gesangbüchern, eine beispiellose Produktivität bei Berufenen und Unberufenen in dichterischer und musikalischer Beziehung und einen wirklichen Aufschwung des deutschen Kirchengesanges hervorrief, und zuletzt auch einen Rückschlag auf die Gesangsverhältnisse der katholischen Kirche nicht verfehlen konnte. Luther

selbst bearbeitete einige Lieder und formte etwa einige ältere Melodien um; von den ihm anfänglich zugeschriebenen 36 Melodien gehört nach neueren Untersuchungen keine einzige Luther als Originalarbeit an, selbst nicht die Melodie zum Liede „Eine feste Burg". (Vergl. Bäumker, das katholische deutsche Kirchenlied. S. 22 ff.) Unter den protestantischen Liederdichtern sind hervorzuheben: Paul Speratus, Justus Jonas, J. Agricola, Spengler, Spangenberg, Lobwasser; aus der Zeit der neueren Poesie: Opitz, Weckherlin, Flemming, Joh. Heermann, Joh. Rist, Neander, Neumark, Spenner, Olearius und vor allen der fromme Paul Gerhard, als würdigster Vertreter des protestantischen geistlichen Liedes. Aus neuerer Zeit: Gellert, Klopstock, Utz, Cramer, Jacobi, Claudius, Schubart, Lavater, Herder, Novalis, Arndt u. s. w. Ein Zeugnis der grossen Produktivität an Liedern bei den Protestanten gibt das Liederlexikon von G. L. Hardenberg († 1786), welches in fünf Quartbänden 72,732 Liederanfänge (!) enthält, worin freilich mit gutem Waizen eine Unmasse von Stroh und Häcksel gemischt erscheint.

III. Periode. Diese beginnt um die Mitte des XVIII. Jahrh. und charakterisiert sich durch die nun beginnende Reform der Gesangbücher. Die gelehrte Richtung der Poesie, welche zuerst durch die schlesische Dichterschule (deren Gründer Opitz war und welche seit dem XVII. Jahrh. die deutsche Nationallitteratur beherrschte), eingeführt worden, äusserte ihren Einfluss auch auf den katholischen deutschen Kirchengesang und zwar meist in jener stolzen über das Alte absprechenden Weise, die sie bis auf die Wirksamkeit der romantischen Schule beibehalten hat. Die alte Sprache der bisherigen Kirchenlieder war zum Ärgernis geworden, und an die Stelle der so viele Jahrhunderte hindurch vom Volke gesungenen und liebgewonnenen Lieder samt ihren Melodien wurden über 200 neue Texte mit neuen, dem neuen Geiste auch entsprechenden Melodien gesetzt. Waren diese neuen Lieder auch ganz gläubigem und recht poetischem Geiste entsprossen, so konnten sie doch die alten schlichten, aber um so tiefer gefühlten Lieder nicht ersetzen. Gegen Ende des Jahrhunderts aber wurde die „Verbesserung" noch schlimmer; die tiefe symbolische Dogmensprache musste nüchternem Rationalismus und philanthropischer Moralreflexion weichen; die Kirchenlieder trugen nun den Charakter der Aufklärerei und Lehrhaftigkeit, der Verflachung und Verweltlichung. Fast allen fehlt es an Einfalt, Tiefe und Innigkeit der Empfindung, und während man sich an Gott wendete, hatte man eigentlich die Absicht, dem Volke etwas vorzupredigen. Übrigens soll hiermit nicht gesagt sein, dass unter diesen neuen Liedern nicht auch Perlen kirchlicher Poesie sich fanden.

In neuester Zeit wird man sich des Übels mehr und mehr bewusst, und man geht wieder auf die alten Lieder zurück; mit den Melodien zwar hat man leichtere Arbeit, nicht so geht es mit den Texten, deren altertümliche Sprache man unmöglich beibehalten kann. Unterdessen sind mehrere Werke von Bedeutung in die Öffentlichkeit getreten, welche eine dem kirchlichen Geiste mehr entsprechende Reform des katholischen deutschen Kirchengesanges anbahnen könnten. Solche sind: „Cantica

spiritualia“ (München 1845, Regensburg 1869), Sammlungen von Kirchenliedern von Simrock, Hölscher, Kehrein, Bone u. a.; Fr. Bollens „Der deutsche Choralgesang“ (Tübingen 1851). Das vorzüglichste Werk ist: „Das katholische deutsche Kirchenlied“ von Sev. Meister, neu bearbeitet von W. Bäumker (Freiburg 1885, 1886). Sehr beachtenswert sind noch: „Ein Wort zur Gesangbuchsfrage“ von P. G. Dreves (ebenda) und J. Mohrs „Psälterlein“ nebst „Einleitung und Quellennachweis“ (Regensburg 1891).

Was die Melodien der Kirchenlieder anbelangt, so sind sie ein wesentlicher Teil derselben und häufig noch wichtiger als der Text; sie stehen oft in so inniger Verbindung mit dem Texte, dass sie durch keine anderen ersetzt werden können und es ein Missgriff ist, gewisse Melodien wieder anderen Texten unterzulegen. Das Herz fühlt sich zunächst in der Melodie und das Volk hat gemeiniglich diese im Sinne, wenn es von einem schönen Liede spricht; gerade durch die Melodie wird das Wort in die Seele gesenkt und wieder aus derselben hinauf zum Himmel getragen. Leider kennt man von den ältesten Melodien keine mehr; sie gingen teils verloren oder man kann die in Neumenschrift aufbewahrten nicht mehr entziffern, teils erlitten sie durch die Jahrhunderte hindurch mancherlei Umgestaltungen, dass es unmöglich ist, ihre ursprüngliche Gestalt zu erkennen; und als die Gesangslitteratur begann, zeichnete man die gewöhnlichsten gar nicht auf als schon „jedermann bekannt“. Jedenfalls sind die älteren Gesänge sehr einfach, ohne grossen Tonumfang gewesen, wahrscheinlich den ernsten Charakter des Gregorianischen Chorals tragend. Die aus Übersetzungen entstandenen Lieder erhielten regelmässig die Melodien ihrer lateinischen Urtexte; oft nahm man auch, wie Leisetritt gethan hat, nur Stücke aus Gregorianischen Gesängen, z. B. aus Sequenzen u. dgl., und legte ihnen deutsche Texte unter; je nachdem sie einer Zeit angehörten, tragen sie entweder das Gepräge der Kirchentonarten, oder neigen sich mehr dem Volksmässigen zu. Denn auch die Choralmelodien nach dem XIII. Jahrh. finden sich häufig nur mehr in der jonischen, den harten Tonarten unserer Tonkunst näher stehenden Tonart. Der volksmässige Ton findet sich vornehmlich bei denjenigen Liedern, welchen man liebliche Weisen weltlicher Lieder unterstellte oder welche aus weltlichen Liedern mit Beibehaltung ihrer Melodien zu geistlichen umgedichtet wurden. Solches fand besonders im XV. Jahrh. statt, jedoch weisen die kirchlichen Gesangbücher deren nur eine geringe Anzahl auf.

Ferner ist auch in der Form der Melodien ein allmählicher Übergang vom Einfachen oder streng Choralmässigen zum mehr Ausgeschmückten und Figuralen bemerklich. Diejenigen Gesangbücher, welche mehr dem Volksliede Rechnung tragen, bringen die Singweisen vielfach mit Verschnörkelungen und Zuthaten, welche im Volksmunde nach und nach entstanden waren, so namentlich das Mainzer Cantual (1605) und Corner (1625). Bei späteren macht sich der Einfluss der Figuralmusik mehr und mehr geltend, so dass wir z. B. im Münsterschen (1677) Gesangbuche auch die altkirchlichen Hymnenmelodien rhythmisch und

melodisch mehr ausgestaltet finden, und daran die Spuren allmählicher Verweichlichung des kirchlichen Gesanges bemerken. Schon die Cornerschen Bücher beschränken sich nicht mehr bloss auf den älteren geistlichen Volksgesang, sondern berücksichtigen zugleich die verweltlichte Richtung ihrer Zeit und nehmen viele Weisen auf, welche schon Corner selbst als „etwas frisch und liederlich“ bezeichnete. Am meisten mag diese Richtung durch die „geistlichen Hirtenlieder“ des Angelus Silesius gefördert worden sein. Die Aufnahme solcher Singweisen bei jüngeren katholischen Gesangbüchern kann weniger befremden, da bei diesen nicht ein rein kirchlicher Zweck vorlag. Die Titel vieler Gesangbücher weisen ausdrücklich auf den Gebrauch ausser der Kirche, z. B. „in und vor den Häusern, im Feld“ u. dgl. Übrigens war bei den Katholiken das Kirchenlied nie scharf vom weltlichen geschieden, wie dies bei den Protestanten der Fall ist.

Die neueren Melodien tragen durchweg den Typus ihrer Zeit, teils süsslich sentimental, teils gänzlich nichtssagend und leer, wie es sich z. B. im Fuldaischen Gesangbuche 1780 zeigt.

Eine Frage ist noch zu beantworten: „Beteiligte sich das Volk früher durch deutschen Kirchengesang am Gottesdienste, und in welchem Verhältnisse steht dieser zum lateinischen Gesange?“ Melanchton selbst sagt: „Dieser Gebrauch (dass das Volk in der Kirche singe) ist allezeit für löblich gehalten worden in der Kirche. Denn wiewohl an etlichen Orten mehr, an etlichen Orten weniger deutsche Gesänge gesungen worden, so hat doch in allen Kirchen je etwas das Volk deutsch gesungen, darum ist es so neu nicht.“ Das Volk sang bei Bittgängen, Wallfahrten, an Kirchweih- und Heiligenfesten; beim Gottesdienste in Abwechselung mit dem Sängerchore; so wechselten namentlich deutsche Strophen betreffender Festlieder mit den einzelnen Sätzen der Sequenzen. Die Liturgie bot ausserdem Zwischenzeiten, in welche das Volk singend eintreten konnte, z. B. nach der Wandlung oder bei der Kommunion, wofür die Überschriften uralter Lieder noch zeugen. Auch bei der Weihnachtsfeier, bei den dramatischen Feierlichkeiten auf Ostern, Himmelfahrt u. dgl. war das Volk mit deutschen Gesängen beteiligt. Nach der Reformation nahm man allerdings mehr Bedacht, den deutschen Gesang auch während der heiligen Messe an der Stelle des lateinischen Platz greifen zu lassen. (Dazu ist das Gesangbuch von Leisetritt schon eingerichtet.) Diese Konzession, welche man der Reformation gegenüber machte, kam später zu entschiedener und vollständiger Geltung, wenn auch stets unter Vorbehalt und Wahrung des lateinischen Kirchengesanges. In Süddeutschland, wo die katholische Religion über dem Protestantismus das Übergewicht behielt, kam der deutsche Volksgesang in den Kirchen nie zu so ausgedehntem Gebrauche, wie in den Ländern, wo die Reformation sich besonders geltend gemacht hatte. Der Volksgesang (d. h. in so ausgedehntem Masse) konnte gegenüber dem Gregorianischen Choral und später bis in die neueste Zeit der figurierten und Instrumentalmusik gegenüber nie feste Wurzel fassen, so dass die organisatorischen Befehle eines Kaisers Joseph II. notwendig waren, um in Österreich den deutschen Volksgesang etwas in Gang zu bringen.

Wie in früheren Zeiten Konzilien sich gegen den Gebrauch der Landessprache bei den Kirchengesängen ausgesprochen, so ist es noch jetzt der Fall, und deutsche Kirchenlieder werden nur mit Einschränkungen gebilliget und auf oberhirtliche Anordnung unter Berücksichtigung besonderer Umstände zugelassen. Als Belege für solche Einschränkungen dienen mehrere bischöfliche Erlasse, welche sich hierüber bestimmter aussprechen, besonders ein Ausschreiben des Bischofs Wilhelm von Trier, d. d. 7. März 1856, und eine Verordnung des Bischofs Valentin von Regensburg, d. d. 16. April 1857. In letzterer heisst es (VI. 4): „Kirchliche Gesänge in der Landessprache sollen nur bei geringeren Feierlichkeiten, bei Volksandachten, bei Prozessionen, Bittgängen, Abendandachten (nicht aber bei dem Hochamte und den feierlichen Vespern) zur Anwendung kommen, auch bei der heiligen Messe, wenn diese still gelesen wird; nur soll in letzterem Falle der stillen Andacht des einzelnen gleichfalls Raum gegeben werden. Es dürfen aber in der Kirche nur solche Lieder gesungen werden, welche nach Text und Melodie dem katholischen Geiste entsprechen, die Gemüter zur Andacht stimmen und kirchliche Approbation für sich haben. Und in dieser Auffassung verdient der kirchliche Volksgesang als besonders erbaulich in möglicher Weise gefördert zu werden.“ — In neuester Zeit sind für mehrere deutsche Diöcesen neue Gesangbücher bearbeitet worden, denen grossenteils die Arbeiten von Meister-Bäumker und Jos. Mohr zu Grunde liegen.

Kirchenmusik. Die Aufgabe dieses Artikels ist, die Geschichte der Kirchenmusik nach ihren Hauptmomenten vorzuführen. Die Kenntnis derselben ist für den Kirchenmusiker insofern von hoher Bedeutung, als er daraus ersieht, wie die Kirche es mit ihrer Musik von Anfang an gehalten, gleiche Prinzipien für sie unabänderlich — weil in der Natur der Sache gelegen — durch alle Jahrhunderte festgehalten hat, und was durch die menschliche Schwachheit Fehlerhaftes sich eingemischt, immer wieder zu verbessern suchte; das wird ihm zur klareren Einsicht in das Wesen der kirchlichen Musik selbst verhelfen und vor einseitigen Anschauungen bewahren.

Um aber mit möglichster Klarheit voranzugehen, halte ich es für geeignet, die Geschichte der Kirchenmusik nach ihren Gattungen: Choral, harmonische Gesangsmusik, instrumentierte Kirchenmusik in drei Partien zu behandeln.

I. Geschichte der einstimmigen Kirchenmusik oder des Chorals: Von den ersten Zeiten des Christentums an galt die Musik, resp. der Gesang als ein wichtiges Beförderungsmittel der Andacht und Erbauung sowohl für die Singenden als Hörenden, und ward deshalb von seiten der Kirchenobern jederzeit sorgfältig gepflegt. Hat ja das Christentum selbst einen musikalischen Anfang genommen, indem der Welterlöser und Stifter unserer heiligen Religion unter dem Lobgesange der himmlischen Herrscharen in die Welt eintrat. Christus der Herr hat durch sein eigenes Beispiel den Gesang geheiliget; nach Einsetzung des heiligen Abendmahls stimmte er den Lobgesang an (Matth. 26, 30). Dem Beispiele des Herrn folgten die Apostel, welche in ihren Briefen den Gläubigen anempfehlen, Gottes

Lob zu singen (Kol. 3, 15; Eph. 5, 19; u. a. m.). Da die Psalmen den eigentlichen Kern des gottesdienstlichen Gesanges bei den ersten Christen ausmachten, neben welchen noch einige Lobgesänge, Cantica, zur Anwendung kamen, so trugen ohne Zweifel die Melodien hebräischen Typus. Neben diesen Gesängen mögen auch bald solche Lobgesänge entstanden sein, welche augenblicklicher Begeisterung entsprangen — Geistesgesänge, wie sie der heil. Paulus nennt, und welche man des Eindruckes halber, den sie machten, bei vorkommenden Gelegenheiten mit einigen Wendungen vielleicht wiederholte; besonders waren hierfür die Agapen günstig, aus denen dann diese Gesangsweise wieder in das kirchliche Officium übergegangen sein mag. Hieraus leiten die spezifisch christlichen Gesänge ihren Ursprung ab; sie waren gegründet auf die Art und Weise der gleichzeitigen antiken Tonkunst, in ihren Melodien den griechischen Chorgesängen nachgebildet mit denselben musikalischen Mitteln, demselben Tonmaterial, nach denselben Tongesetzen und Prinzipien, aber voll von neuem christlichen Gehalte im Geiste des christlichen Gebetes als der Ausdruck der neugewonnenen christlichen Ideen von Gott und dem Verhältnis der Menschheit zu ihm. Wir dürfen kaum einen Zweifel hegen, dass von diesen Gesängen die besten und tauglichsten bewahrt und immer wieder gesungen wurden, so dass sie in treuer Tradition auf die folgenden Jahrhunderte kamen; die Treue und Sorgfalt, mit welcher die Hirten über andere Dinge christlichen Wesens wachten, liess gewiss auch nicht die aufgenommenen Gesänge aus dem Auge. Viele unserer Kirchengesänge, deren Ursprung so weit hinauf reicht, dass man für ihr Entstehen kein Dokument mehr hat, mögen diesen ersten christlichen Zeiten entstammen, wie auch die Psalm- und andere Recitationstöne unstreitig den apostolischen Zeiten angehören; einige im Laufe der Zeiten vorgenommene Veränderungen kommen hierbei nicht in Betracht.

In den allerersten Zeiten sang die ganze Gemeinde, doch bald, als die Liturgie sich mehr ausbildete und die Gemeinden zahlreicher wurden, beteiligte sich das Volk weniger daran; die apostolischen Konstitutionen (lib. II. c. 57) schreiben vor, dass das Volk, nachdem ein Sänger einen Psalm gesungen, am Ende in den Gesang einfalle (extrema versuum succinat) und auch auf das vom Diakon Gesprochene (Recitierte) mit Kyrie eleison antworte. Solche Melodien, wie überhaupt die Gesänge der ersten Jahrhunderte müssen einfach, von geringem Tonumfang und ungekünstelt gewesen sein. Zur guten Ordnung des Ganzen war neben den Sängern ein Vorsänger, Primicerius, Praecentor, Monitor, Canonarcha genannt, aufgestellt.

Die geistlichen Oberhirten sorgten dafür, dass die Gläubigen den nötigen Gesang wohl erlernten, und aus der Zeit Konstantins werden uns zwei Männer, Flavian und Diodor, genannt, welche sich angelegen sein liessen, das Volk im Gesange (per vices — wahrscheinlich im Wechselgesange) zu unterrichten. Der Wechselgesang wurde nach Theodoret zuerst in Antiochia angewendet und verbreitete sich vom Orient aus nach dem Occident, wo der heil. Ambrosius ihn eingeführt haben soll.

Als im IV. Jahrh. die Christenverfolgungen aufhörten, der Kultus in erhabener Weise aufzublühen begann und die Liturgie mit grösserem Glanze sich vollzog, nahm auch die kirchliche Musik einen höheren Aufschwung. Fromme, wissenschaftlich gebildete Päpste und Bischöfe unternahmen es, den Kirchengesang zu ordnen und gewisse Modulationen für denselben festzustellen, überhaupt Einheit und Zusammenhang in den liturgischen Gesang zu bringen. Im Oriente ragen als besondere Beförderer der kirchlichen Musik hervor: der heil. Basilius zu Cäsarea († 379) und der heil. Athanasius zu Alexandria († 363); in der abendländischen Kirche werden als solche die Päpste Damasus, Leo I., Gelasius, Symmachus, Johannes I., Bonifazius II. namhaft gemacht. Ein besonderes Verdienst aber hatte sich der heil. Ambrosius, Erzbischof von Mailand († 397) um die Verbesserung des Kirchengesanges erworben, welchem er durch Feststellung von vier Tonarten eine systematische Grundlage gab; auch das Volk zog er wieder mehr zum Psalmengesange heran und verfasste in frommer Gottbegeisterung mehrere der erhabensten Kirchenhymnen, welche ihre bestimmte Stelle in den Horen des kirchlichen Officiums erhielten. Seine Gesangsweise, die Ambrosianische genannt, verbreitete sich bald auch nach Gallien, Spanien u. dgl., wo sie bis ins VIII. und IX. Jahrh. die herrschende blieb.

Der seit dem IV. Jahrh. modulationsreicher gewordene und durch Ambrosius auf bestimmtere Gesetze gegründete Gesang erforderte gebildetere Sänger, so dass man sich veranlasst fand, eigene Schulen hierfür zu gründen; als Gründer solcher wohl organisierter Schulen nennen die Geschichtschreiber die Päpste Silvester (314) und Hilarius (461).

Wie sich die Musik weiter entwickelt hat, darüber wissen wir nichts; die Grundlage blieb ein paar Jahrhunderte die Ambrosianische in den occidentalischen Kirchen, bis der heil. Papst Gregor d. Gr. (590—604) mit einem erweiterten Systeme auftrat und der Musik eine entwicklungsfähigere Basis schuf. Ohne Zweifel hatten sich neue und umfangreichere Gesänge gebildet, für welche der Rahmen des alten Systems nicht mehr passte, vielleicht hatte Studium und die Musikübung selbst fähige Geister auf eine naturgemässe Anordnung und ausgedehntere Benützung des Tonreiches geführt. Gregor, wie er mit seinem vorzüglichen Organisationstalente die ganze Liturgie neu geordnet und festgestellt hatte (in den Hauptzügen ist sie die nämliche, wie heutigen Tages), unternahm es, durch diese Organisation eigentlich selbst genötigt, auch den Kirchengesang zu ordnen, die alten Melodien, soweit sie entsprechend waren, zu fixieren oder zu verbessern, die unbrauchbaren fortzulassen und durch neue zu ersetzen, alle aber auf bestimmte Regeln und Gesetze zurückzuführen, die er in seinem Systeme von acht Tonarten oder Oktavenreihen und in gewissen, zu diesen gehörigen Melodien, sogenannte Tropen, festgestellt hatte. Die nun für die Liturgie angenommenen und genau bestimmten Gesänge sammelte er in ein Buch, Antiphonarium centonem, wo sie über und neben dem Texte mit Neumen aufgezeichnet waren; dies Buch deponierte er am Altare des heil. Petrus, als Norm für

alle Zeiten und gründete zur guten Aufführung des Kirchengesanges und zur Reinerhaltung der Melodien eine eigene Schule, resp. richtete die alte Schule neu ein, und erteilte in ihr an die dort aufgenommenen Schüler in eigener Person fleissig Unterricht. Diese neu gewonnene Gesangsweise erhielt von ihm den Namen „Gregorianischer Gesang“, später Choral, cantus choralis, weil fortwährend im Chore der Klöster und Stifter gebraucht, dann auch cantus romanus zum Unterschiede von jedem anderwärts gebräuchlichen Gesange, und cantus planus und firmus im Gegensatze zu dem mensurierten und figurierten Gesange geheissen.

Nach Ablauf von 200 Jahren sehen wir diesen Gesang schon überall herrschend. Den Bemühungen der Päpste um Verbreitung der römischen Liturgie und des damit verbundenen Gesanges zur Herstellung der einer inneren Einheit des Glaubens entsprechenden äusseren Einheit kam die Bewunderung entgegen, welche diesem römischen Gesange wegen seiner Vortrefflichkeit von aussen zu teil wurde. Die Päpste sendeten, gebeten und auch unaufgefordert, Abschriften des Antiphonaroriginals und geschulte Sänger in andere Länder, wie Gregor selbst für England that. In verschiedenen Gegenden Deutschlands fand der Gregorianische Gesang seine Einführung durch die Glaubensboten, hauptsächlich im VIII. Jahrh. unter Gregor II., so namentlich in Bayern, festere Begründung aber durch den heil. Bonifazius, welcher mehrere Schulen, worin auch der Gesang sorgfältig gepflegt ward, gründete, z. B. in Fulda, Eichstädt, Würzburg. In Frankreich machte sich der römische Gesang um 714 geltend und verdrängte, auch schon durch Pipins Bemühen, gegen Ende des Jahrh. die gallikanische Weise. Namentlich war es Karl d. Gr., welcher, persönlich für diesen Gesang eingenommen, in den seiner Herrschaft unterworfenen Ländern mit allen in seiner Gewalt stehenden Mitteln allenthalben ihn zur Geltung zu bringen suchte, mit Hilfe von römischen Sängern und authentischen Abschriften des Antiphonars die falschen Singweisen verbesserte, Singschulen einzurichten und gründlichen Unterricht zu erteilen befahl.

Bislang war man im unklaren, welches der Unterschied zwischen dem Ambrosianischen und Gregorianischen Gesange sei, da Ambrosianische Monumente fehlten und man zur Beurteilung fast nur auf scheinbar sich widersprechende Angaben älterer Theoretiker angewiesen war. Die neueste Zeit hat auch in diese Angelegenheit Licht gebracht. Es kam durch den Antiquar Rosenthal in München ein Manuskript zum Vorschein, welches die Ambrosianischen Gesänge für das Officium und die Messe vom 1. Adventsonntage bis zum Karsamstage enthält, und dessen Alter von Sachverständigen ins XI. Jahrh. gesetzt wird. Die Melodien sind in guidonischer Schrift, d. h. mit Neumen auf Linien verzeichnet, so dass sie keiner Beanstandung unterliegen können. P. Anselm Kienle von Beuron unternahm es, eine Vergleichung dieser Gesänge mit den Gregorianischen anzustellen und die Aufmerksamkeit auch auf die Texte zu richten, welche in beiden Liturgien an gleicher Stelle vorkommen; deren sind sehr wenige und auch diese stimmen nur in

gewissen Stücken und nie vollkommen überein. Die Resultate seiner Untersuchung veröffentlichte er in den „Studien und Mitteilungen aus dem Benediktinerorden, V. Jahrg. 1884, Raigern“. Es ergibt sich daraus, dass ein charakteristischer Unterschied zwischen beiden Gesangsweisen stattfindet, beide stets nebeneinander bestanden und der Gregorianische Gesang keineswegs eine blosse Weiterbildung des Ambrosianischen ist.

Beide beruhen auf den gleichen acht Tonarten, haben gleichen freien Rhythmus, wobei die Bewegung auf den kleinen Tongruppen beruht, die durch ihr Ebenmass in Zahl der Töne und Klang der Intervalle einen klaren Rhythmus bewirken; bei beiden ist die Melodie bald einfach, bald reich ausgestattet, doch am reichsten beim Ambrosianischen. Aber beide atmen einen verschiedenen Geist; während der erstere seine Motive mit vieler melodischer Ornamentik umwirkt, und sie gleichsam mit südlichem Reichtum ausstattet, gibt der römische Gesang selbst das Gleiche in kurzgefasstem Ausdrucke. Dom Pothier sagt: „Die Ambrosianischen Melodien sind ein kunstvoller Gesang, sie haben Schwung, Begeisterung, tiefe Empfindung und eine ungeahnte Melodiefülle, aber uns erscheinen sie fremd. Der Gregorianische Gesang, obwohl er der Harmonisierung oft bedeutende Schwierigkeiten in den Weg legt, trägt das harmonische Element stärker in sich, als der Ambrosianische; dieser ist in dieser Beziehung völlig orientalisch, oft eine Melodie ohne die Möglichkeit der Harmonisierung. Die Melodie ist lebensvoll, aber nicht im modernen Stil, mit Detailmalerei und subjektivierenden Ausführungen, sondern einfach und gross im Stile der alten Malerei.“

Das benannte Manuskript, welches die Ambrosianischen Weisen in guidonischer Tonschrift aufgezeichnet enthält, gibt sicheres Zeugnis über die Beschaffenheit dieses Gesanges im XI. Jahrh., wie solche Zeugen andererseits der Gregorianische Gesang aufzuweisen hat. Daraus könnte man mit Recht schliessen, dass diese beiden Gesangsweisen ihren eigentümlichen Charakter schon durch ihre Urheber erhielten, sowie es auch wahrscheinlich wird, dass die Melodien wenigstens der Hauptsache und den Grundzügen nach je zu den Zeiten des heil. Ambrosius und des heil. Gregor dieselben wie im XI. Jahrh. waren.

Leider war die damals gangbare Notenschrift, die Neumen, nicht imstande, Abweichungen im Gesange zu verhindern, und so tauchten an verschiedenen Orten Varianten und fehlerhafte Gesänge auf, welche oft viel Anlass zur Klage gaben und den Wunsch nach einer besseren Notenbezeichnung wachriefen; aber alle Versuche, so sehr sie auch die Reinheit der Melodien schützten, erwiesen sich als unpraktisch und gewannen keine weitere Verbreitung, so die Buchstabenmethode Oddos, die Zeichenschrift Hucbalds und Hermanns.

Unterdessen nahm auch die Gesangsbildung einen höheren Aufschwung, wozu namentlich die fränkische Hofsingschule beitrug; überhaupt blieb die ganze durch Karl d. Gr. hervorgerufene ernste Thätigkeit in Wissenschaften und Künsten und die innige Beziehung von Kirche und Staat nicht ohne Einfluss auf Hebung der Tonkunst. Die Ausdehnung der kirchlichen Riten, die häufigeren und glänzenderen Kirchenfeierlichkeiten und die in religiösen

Dingen nun frei aufwallende Begeisterung konnten nicht mehr Genügen finden an dem Gregorianischen Repertorium; man erlaubte sich keineswegs eine Änderung oder Zurücksetzung, aber man schmückte die Choräle je nach dem Grade der Feierlichkeit mit Koloraturen und fügte weit ausgedehnte Jubilen an, auch neue Gesänge wurden über neuen Hymnen und Prosen komponiert (Sequenzen und Tropen), die aber das Gepräge des Charakters der verschiedenen Völker des Abendlandes bekamen. Eine bedeutende Veränderung der Gregorianischen Weisen geschah jedoch da, wo man einem Jubilus einen Text unterlegte, wodurch die Gestalt des Gesanges und die Vortragsweise bei gleichen Noten und Intervallen eine andere werden musste. Von dem Charakter der neuen Melodien aus dieser Zeit sagt der Abt Gueranger von Solesmes, welches Kloster in dieser Sache wichtige Forschungen angestellt hat: „Die vom VIII. bis XI. Jahrh. verfassten Stücke des Kirchengesanges kann man in zwei grosse Klassen einteilen, wovon die eine aus Stücken besteht, die ganz oder teilweise im Gregorianischen Stile gehalten sind, die andere einen neuen, zugleich rohen und schwerfällig melodischen Charakter an sich trägt. Diese letztere Klasse teilt sich wieder in Stücke, die mit einem Reim und gewissen Versmass, und in prosaische, die aber mit einer gekünstelten, und was den Charakter angeht, jener der Gregorianischen Weise ganz fremdartigen Melodie versehen sind."

Vor dem IX. Jahrh. scheint die Komposition der Kirchenmelodien nicht in viele Regeln eingeengt gewesen zu sein; man beachtete hauptsächlich den Ton, in welchem man komponieren wollte, und den Tropus oder die Formel, in welcher die Eigentümlichkeit des Tones besonders hervorstach und auf welche man den Schluss zurückführte, hielt sich innerhalb des Oktavenumfanges und suchte darin dem durch den Text und seine Stellung bedingten Gefühle den möglichst guten Ausdruck zu geben. Mit dem Aufleben der Wissenschaften wendete sich das Studium auch der musikalischen Theorie zu, und ins Quadrivium aufgenommen, ward die Musik ein notwendiges Fach für jeden als gelehrt geltenden Mann. Wie das tiefere Eindringen in die anderen Wissenschaften zum Systematisieren und Organisieren der menschlichen Erkenntnisse führte, so konnte sich die Musik, in den Kreis der Wissenschaften gezogen, dem auch nicht entziehen, gewann aber dabei wenig, da die freie Pflege derselben als Kunst vielfach gelähmt und ihre Entwickelung gehemmt wurde; es gereichte ihr die oben angesetzte, bloss auf mathematische Berechnungen gegründete Tonlehre mit Ausschliessung des zweiten berechtigten Schiedsrichters über Wohlklang, nämlich des Ohres, und das Zurückgehen auf die Musiktheorie der Griechen, an der man immer festhielt, nicht zum Nutzen; es wurden die Melodien oft nur mehr Erzeugnisse des Verstandes, richtig gelöste Rechnungsexempel; man blieb bei den mathematischen Verhältnissen nicht bloss in Beziehung auf die Bestimmung der (melodischen) Konsonanzen, deren bloss sechs bis gegen das XII. Jahrh. genannt werden (tonus, semitonus, ditonus, semiditonus, diatessaron, diapente; später kamen noch für seltene Fälle diapente cum semitonio und diapente cum tono hinzu),

sondern man trug die bevorzugten Verhältnisse (dupla, sesquialtera, sesquitertia, sesquioctava proportio) auf alles mögliche über: auf die Einteilung des Textes und der Melodie in Abschnitte, auf die Verbindung der Intervalle, auf die Notenzahl der zusammengeführten Neumen oder Notengruppen, auf deren entsprechenden Anfangs- und Schlusston und die Verlängerung der Töne. In solch minutiösem Abwägen glaubten die Theoretiker dieser Zeit (als Vorgänger des noch subtileren Mensuralsystems) die wahre Schönheit der Form gewinnen zu können.

Der Verschlimmerung der Gesänge ward erst im XI. Jahrh. gründlich vorgebeugt, als Guido von Arezzo (1020) das Liniensystem zur Geltung brachte und den sonst unsicheren Neumen einen bestimmten Platz anwies. Seine That kann nicht hoch genug angeschlagen werden, da es jetzt erst möglich ward, die Melodien dauernd und leicht kenntlich zu fixieren, und hierdurch einer glücklichen Entwickelung des ganzen praktischen Musikwesens die Bahn gebrochen wurde. Dass Guido auch sonst in der Musiklehre eine hervorragende Stelle eingenommen und eine höhere Stufe der Tonkunst einführt, zeigen seine Traktate im Vergleiche mit früheren Traktaten, als auch der Umstand, dass er von folgenden Lehrern als Autorität angesehen wird und seine Vorschriften und Regeln stets als Grundlage angenommen sind.

Von den Männern, welche vor oder zur Zeit Guidos sich um die Tonkunst besonders verdient gemacht haben, seien hier namhaft gemacht: im Frankenreiche: Alkuin, der Vorstand der Hofschule zu Paris, Amalarius, dessen Nachfolger, Agobard von Lyon, Aurelian von Reomé, Remigius von Auxerre, Oddo von Clugny, Hucbald von St. Amand in Flandern; in Deutschland zeichneten sich in der Musik besonders aus: das Kloster St. Gallen, wo Notker Balbulus die ersten Sequenzen dichtete und komponierte, Notger Labeo und Tutilo treffliche Meister waren; die Klöster Reichenau mit seinen Meistern Berno und Hermann Contractus; St. Emmeram in Regensburg u. a.; ruhmvoll werden noch genannt: Rhabanus Maurus zu Mainz, Johannes von Fulda, Regino von Prüm, Haymo von Halberstadt u. a. m. In England blühte die Schule zu Oxford und eifrige Beförderer der Musik waren der König Alfred der Grosse, Grimbaldus, Johannes Scotus, Osbert u. a.

Guidos Traktate blieben nun lange Zeit die Grundlage der ganzen Musiklehre und die späteren Theoretiker bringen nur eine und die andere Erweiterung; auch der Musikunterricht gewann an Leichtigkeit durch die Aretinische Methode oder Solmisation, die Anwendung der sechs Silben ut, re, mi, fa, sol, la, welche ein Hexachord bilden und welche man anfänglich aufs Monochord anwendete, bald aber mit ihnen ein System — die sogenannte Guidonische Hand — errichtete, zum Zwecke, die Lage des Halbtones genau und sicher zu bestimmen. Als die Linien erfunden und dadurch die Anfangsnoten des cantus duralis und mollis (zum Überflusse noch mit Buchstaben angegeben, aus denen sich die späteren Schlüssel bildeten) sich leicht bestimmen liessen, kehrten auch die nach und nach vereinfachten

Neumen ihre Gestalt in die schwarze, sogenannte Frankonote, welche schliesslich die Oberhand behielt und für den Choral die nun seit Jahrhunderten gebräuchliche geblieben ist.

Diese Fortschritte auf dem theoretischen und praktischen Felde waren natürlich für die Kirche von hoher Wichtigkeit, und sie war nicht mehr auf die schwankende Tradition angewiesen, sondern konnte durch leicht verständliche Notierung die Einheit und Reinheit der Melodien besser bewahren. Doch reichte schon lange das Gregorianische Antiphonar nicht mehr aus; wie vom VI. bis XI. Jahrh., so auch jetzt und noch mehr als früher, drängten die neuen Feste, die teils örtliche, teils allgemeine Feier fanden, das steigende Kultur- und Glaubensleben und das sich vervollkommnende Musikwesen zur Komposition neuer Melodien zu neuen Texten; wenn auch die mehrstimmige Musik (X. Jahrh. das Organum, XI. Jahrh. der Discantus, XII. und XIII. Jahrh. die Mensuralmusik) nun mehr zu keimen und in allgemeinere Aufnahme zu kommen anfing, so blieb doch für kirchliche Zwecke, namentlich in den Klöstern der Unisonogesang, der Choral, die Hauptmusik, und nur ausnahmsweise, an Festtagen etwa, liess man die neue Musikgattung zu. Aber so glatt lief auch beim Choral nicht alles ab, auch da gab es Fehler und Missbräuche, welche die Oberhirten und Synoden immer wieder rügen mussten; Künsteleien, viele freie Koloraturen, weitschweifige Läufe und Passagen, sinnliche und profane Weisen, possenreisserische Modulation der Stimmen und anderes mehr tadeln die aus jener Zeit erhaltenen Synodalbeschlüsse und Dokumente. In Frankreich besonders und teilweise in Italien und Deutschland kamen derlei Missbräuche vor; in den Klöstern übrigens hielt man sich streng an die ältere einfache Weise, namentlich wird dies von den Kartäusern gerühmt (und bald auch von den Prämonstratensern).

Nehmen wir Rücksicht auf die Gesangsweise selber (die Texte der Paraphrasen, Hymnen und Sequenzen waren sehr oft ohne allen poetischen Gehalt, obwohl darunter auch sehr viele Perlen der heiligen Poesie sich finden), so können wir sie wieder mit Gueranger also bezeichnen: „Bei den Gesängen des XI. bis XIII. Jahrh. bildet eine träumerische und ein wenig ländliche, jedoch sehr angenehme Melodie den Hauptcharakter. Sie wird hervorgebracht durch häufige Ruhepunkte auf der Finale und der Dominante, in der Absicht, ein gewisses weites Mass zu bezeichnen, und durch eine lange Dehnung der Noten auf dem letzten Worte, die etwas sehr Anziehendes hat. Manche haben einen rascheren und lebhafteren Gang, untermischt mit Stellen von zarter und süsser Melodie, oft tritt ein düsterer und ernster Charakter hervor; aber alle diese Stücke haben nicht mehr die grossartige Einfachheit der Motive, deren Idee das Gregorianische Antiphonar aus der Musik der Griechen geschöpft hat.“ Übrigens war man nicht allezeit so neuerungssüchtig, nur neue Melodien zu erfinden; oft begnügte man sich, alte Melodien für neue Texte zu nehmen oder dieselben teilweise umzubilden, wie es z. B. bei den Melodien des Festes SS. Corporis Christi der Fall ist.

Erst mit dem Ende des XIII. Jahrh. trat wie in anderen

liturgischen Sachen bei manchen Kirchen auch im Kirchengesange eine tiefgehende Verschlimmerung ein, wozu auch noch die nebenhergehende Mensuralmusik mit ihren Künsten beitrug. Man zwängte nun selbst den Choralgesang in eine Art Mensur ein, wovon der Traktat des Hieronymus de Moravia Zeugnis gibt. Aber immer sehen wir daneben auch die ernsten Bestrebungen, im Gregorianischen Gesange die Reinheit möglichst zu bewahren oder wieder herzustellen. Durch das ganze XIV. und XV. Jahrh. hindurch ziehen sich die Beweise für solches edles Bestreben, besonders der Klöster und der Bischöfe. So beklagt in einem weitläufigen Schreiben Papst Johann XXII. von Avignon (1322) die Missbräuche der Kirchenmusik und geduldet nur an grösseren Festtagen einen einfachen Discantus, und der Kanzler Gerson von Paris berichtet, dass in der Kirche U. L. Frau nur Choralgesang benützt werden durfte. Im allgemeinen hatte der Choral von seinem Nebenbuhler nicht so viel zu fürchten, indem die neue harmonische Musik doch meistens Gregorianische Themen zu Grunde legte, auch bei den alten Kirchentonarten verblieb und sich doch nur an reicher ausgestatteten Chören, deren nicht so viele waren, einbürgern konnte;[1] aber der Reiz der Neuheit wirkte doch etwas zurück und die grosse Nachlässigkeit, die sich bei weltlichen Sängern bezüglich des Chorals zeigte, liess viel befürchten. Einen entscheidenden Schritt that in dieser Gefahr das Konzil von Trient. Auf die 24. Sitzung desselben hin befahl Papst Pius V. in der Bulle vom 8. Juli 1568, dass das Officium divinum nach Form und Inhalt neu korrigiert, emendiert und danach allein sollte recitiert und gesungen werden, ebenso dass auch die heilige Messe, sowohl die stille als die feierlich gesungene, nur nach dem neu korrigierten Missale dürfe celebriert werden (Bulle vom 14. Juli 1570). Hierdurch ward von selbst eine Verbesserung und Wiederherstellung des reinen Gregorianischen Gesanges geboten. Im Jahre 1581 vollendete Guidetti, der schon früher bei der Emendation des Brevieres und Missales zu Rate gezogen worden war, das Directorium chori; Gregor XIII. approbierte es und 1582 erschien es im Drucke (s. Guidetti). Es enthält ausser dem Officium de Dominica, den Vespern und dem Kompletorium das Officium der wichtigsten Zeiten des kirchlichen Jahres, das Proprium de Sanctis nach der Ordnung der zwölf Monate, das Commune Sanctorum, das Officium Dedicationis Ecclesiae, das Officium B. V. M. und Defunctorum, die Psalmentöne, die Singweise der Versikel, der Hymnen, der Litaneien, der Begräbnisse, der Kyrie, Gloria u. a. m. Eine zweite Ausgabe erschien 1589 noch bei Lebzeiten Guidettis. Damit war vom heiligen Stuhle selber eine schon sehr reichhaltige und durch dessen Approbation nun einzig gültige Quelle für den liturgischen Gesang aufgeschlossen. Ihr folgten in gleicher Weise bald die übrigen: das Antiphonarium, in welchem die liturgischen Gesänge für das Breviarium enthalten sind, und das Graduale, d. h. die Sammlung aller bei der heiligen Messe nach der Ordnung des Missale durch das ganze Kirchenjahr gegebenen Gregorianischen Gesänge. Letzteres erschien, wahrscheinlich von Rugg. Giovanelli nach Palästrinas Tode bearbeitet, auf Paul V. Geheiss 1614—1615 zu Rom in Druck, und geniesst

diese Ausgabe als die einzig approbierte und zugleich treueste und korrekteste, das meiste Ansehen; das Antiphonarium war schon einige Jahre vorher, gleichfalls auf Befehl Paul V., ausgegeben worden (die bessere Ausgabe desselben ist die 1650 bei Robletti in Rom erschienene). 1644 liess Papst Urban VIII. auch noch das Hymnarium mit dem cantus firmus und dem cantus figuratus des Palästrina zu Antwerpen und Rom drucken.

So ward das grosse Werk vollendet, die Gregorianischen Gesänge für den liturgischen Gebrauch nach dem ganzen Umfange der Liturgie bestimmt und durch die päpstliche Approbation die Einheit auch in dieser Beziehung hergestellt, eine That von immenser Bedeutung. Dadurch ward der Willkür eine heilsame Schranke gezogen und waren eine Menge unkirchlicher Weisen und nichtssagender Hymnen, Sequenzen und Tropen oder Interpolationen entfernt worden, welche als zwecklose Überladungen den Gottesdienst nicht gefördert, vielmehr gestört und über Gebühr ausgedehnt hatten.

Es fehlte nun nichts mehr — als die Ausführung und Anwendung; diese liess aber auf sich warten. Der unkirchliche Sinn hatte in den meisten Ländern schon zu weit um sich gegriffen, als dass die vom römischen Stuhle ausgehende Reform gegen die einreissende weltliche moderne Musik einen genügenden Damm hätte bilden können. Die Übung des cantus gregorianus wurde immer mehr aufgegeben und verblieb fast nur in den Klöstern und Stiften, von denen die ersteren in vielen Stücken ihre traditionellen Melodien — durch päpstliches Indult, insofern sie älter als 200 Jahre waren — beibehielten; erst nach der Mitte des vorigen Jahrhunderts nahmen fast alle Orden eine Verbesserung ihrer Gesangbücher vor und brachten sie mehr in Einklang mit den römischen. Auch manche Diöcesen und Länder behielten ihre eigentümlichen Gesangsweisen — selbst bis auf die neueste Zeit — bei und nahmen hierbei gleiches Indult mit den Klöstern in Anspruch. Immer aber, bei noch so grosser Verschiedenheit der Melodien, wahrte man die Grundlage des Gregorianischen Gesanges, die Kirchentonarten, wenn man auch der Diësis seit dem XVII. Jahrh. ungebührliche Freiheit gestattete und unter der Finale oder Confinale keinen Ganzton mehr ertragen wollte. Nicht unerwähnt darf bleiben, dass man durch Harmonisierung des Chorals, resp. durch Orgelbegleitung in reinen Dur- oder Molltonarten den Charakter der Kirchentonarten oft sehr schädigte. Eine weitere Verschlimmerung des Chorals, dem auch in dieser Periode wieder eine Menge von Provinzial- und Diöcesansynoden in seiner Würde Anerkennung und Pflege zu verschaffen sich bemühten, fand sich darin, dass er, wohl schon seit längerer Zeit, die Freiheit des Vortrages einbüsste und man neben gleichgültigem, schlechtem Absingen häufig ihn zu einem Gesange fast gleicher Notenlänge machte ohne besondere Unterscheidung von gebundenen und getrennten Noten alles in abgebrochenen Tönen herausstiess (canto martellato). Dass er seit Aufhebung der Klöster in mehreren Ländern vollends auf das geringste Minimum zurückgedrängt wurde, ist männiglich bekannt.

Erst in neuerer Zeit brach mit dem Wiedererwachen

kirchlichen Lebens auch die Morgenröte der Erhebung des Gregorianischen Chorals an. Was seit ein paar Decennien, namentlich nach dem Vorausgange des römischen Stuhles, für Herstellung des liturgischen Gesanges von den Bischöfen geschah, lässt alle früheren Bemühungen weit hinter sich. In Belgien erhob sich der Choral zuerst, riesige Anstrengungen machte Frankreich, und in Deutschland gibt es kaum eine Diöcese, in welcher nicht ernste Massregeln getroffen werden, diese Gesangsgattung wieder zur höheren Blüte zu bringen; die Bischöfe und Provinzialsynoden erneuten die kirchlichen Prinzipien, und was sie intendierten, führten kirchlich gesinnte, gelehrte Musiker mit Aufwendung aller Kräfte aus. Viel ist schon gewonnen, vorzüglich durch die Cäcilienvereine, mehr wird noch geschehen; an revidierten und neu aufgelegten Choralbüchern, an Orgelbüchern hierzu und an theoretisch-praktischen Anweisungen zum guten Choralgesange ist kein Mangel, und wenn auch die Einsicht bei einem grossen Teile des Musikpersonals in dieser Beziehung tief steht, so lässt sich gleichwohl bei reger Bethätigung der Geistlichkeit und der Musikdirektoren noch vieles erhoffen. (Vgl. den Art. „Choral“.)

II. Geschichte der harmonischen Gesangmusik. Wie im Artikel „Grieschische Musik“ gesagt worden, kannten die Alten eine mehrstimmige Musik, namentlich Vokalmusik, nicht; die Anfänge dieser waren der christlichen Zeit vorbehalten. Doch auch da lassen sich erst im X. Jahrh. (nach des heil. Isidors „Origines“ schon früher) unscheinbare Keime der Harmonie im Organum (s. d.) entdecken. Von römischen Sängern wird diese Musikform zu Metz gelehrt und nach vielfältiger Übung, besonders im nördlichen Frankreich und den Niederlanden, von Hucbald († 930) zum ersen Mal theoretisch behandelt und ihr ein legitimer Platz in der Musikwissenschaft gewonnen. Das Organum, weil von römischen Sängern gelehrt, scheint darum am frühesten Begutachtung für den Gebrauch der Kirche erlangt zu haben. Nach unseren Begriffen mag das freilich eine barbarische Musik gewesen sein, welche den Cantus firmus durch andere Stimmen in Quinten oder Quarten (diapentissare, diatessaronizare) bald oberhalb, bald unterhalb in paralleler Bewegung begleitete; aber auch so rohe Anfänge dürfen nicht unterschätzt werden, sie waren eben Anfänge, Keime, welche sich nach und nach zu den herrlichsten Gebilden ausgestalteten. Dies „Organizare“ blieb nun für lange Zeit die festliche Weise des kirchlichen Gesanges.

Stufenweise und langsam entwickelte sich die Harmonie, welche sich nun als drittes Element der Musik zu Melodie und Rhythmus (der freilich auch noch nicht so scharf ausgeprägt war, wie später) gesellte. Während Hucbald die Quinten für das Organum am tauglichsten fand, zog Guido von Arezzo die Quarten vor, mischte auch andere Töne ein und bahnte dadurch den Weg zum Diskantus, bei welchem der Mitsänger oder Diskantierende nicht mit dem Cantus firmus oder Tenor bezüglich der Anzahl der Töne gleichen Schritt hielt, sondern an einzelnen Stellen freie Töne als Koloratur einschaltete, während der Tenor eine und die andere Note länger aushielt; dass dabei auch andere Töne als die Konsonanzen eintraten, ist selbstver-

ständlich; am Ende und an gewissen Stellen in der Mitte (pausa, metrum) trafen sie im Einklange zusammen. Diese Art des Diskantierens (fleurettes) war neben der einfachen Art besonders in den französischen Kirchen beliebt, wo auch etwas später die sogenannten Fauxbourdons kultiviert wurden (s. d.). Durch die Diskante kam das Gesetz der Gegenbewegung zur Geltung und durch die dreistimmigen Fauxbourdons bahnte sich die regelrechte Kadenz an. Ein kleiner Schritt war von da aus noch zu einer wirklichen drei- und vierstimmigen Musik zu machen, der auch nicht allzu lang auf sich warten liess. Schon im XII. Jahrh. begegnen wir Kompositionen zu zwei, drei und vier Stimmen, als Déchants, Tripla, Quadrupla, Motett, Rondellus, Conductus u. s. w. benannt, von denen die Musikschriftsteller des XII. und XIII. Jahrh. reden und von welchen ein Kodex von Montpellier nicht weniger als 340 enthält. Der einfache Diskantus spielte noch bis ins XIV. Jahrh. eine grosse Rolle, wobei man aber nicht vergessen darf, dass man unter dem „Diskantus“ jeden mehrstimmigen Gesang verstand und obige genannte Motett, Rondellus u. dgl. nur als Species desselben begriffen wurden. Von einigen Diskantier- und Fauxbourdons-Manieren haben sich in Spanien und selbst in der Sixtina noch bis heute einige Überreste erhalten.

Paris, der damalige Hauptsitz aller Wissenschaften, stand in allen diesen Dingen voran, wie überhaupt sehr viele Traktate aus dieser Zeit von Singmeistern dieser Universität oder von solchen, welche da die Musik studiert hatten, verfasst sind. Doch blieben deshalb andere Nationen hinter den Franzosen nicht oder nicht so weit zurück. England zählte um diese Zeit berühmte Diskantatoren, in Deutschland, Spanien und Italien pflegte man die Musik sehr, und jede Nation förderte sie auf ihre eigentümliche Weise, so dass man einen „modus italicus, modus anglicus“ unterschied; wiederum liebten z. B. die Deutschen mehr die Intervallsprünge (consonantias interruptas), die Lombarden die Intervalle mit ihren Zwischennoten (consonantias continuas).

Der Discantus floridus verlangte ein genaues Zusammentreffen der beiden Sänger, was aber nicht geschehen konnte, ohne jeder Note einen bestimmten Wert beizulegen — es drängte sich die Mensur, die Wertbestimmung der Töne oder Noten auf, und so gelangte auch der Rhythmus zu gesteigerter Fortbildung; es entwickelte sich die Mensuralmusik, welche Franco von Köln zuerst in systematischer Form und Ordnung behandelte. Die Noten hatten sich aus den Neumen bereits in schwarze quadratische Punkte (Franconote) umgebildet; ebenfalls erscheinen schon im XIII. Jahrh. Imitationen, Repetitionen, Verkehrungen des Themas und andere Mittel der Komposition — Einleitungen zum wirklichen künstlichen Kontrapunkt. Alle diese Erfindungen und Verschönerungen (nach dem damaligen Stande der Kunst) wurden beim Kirchengesange angewendet, wofür man in glaubensvoller Begeisterung das Höchste in der Kunst zu leisten suchte, anfangs nur in einigen Kirchen; nach und nach breiteten sich die neuen Formen und Satzweisen, nachdem das Ungehörige reprobiert war, insoweit sie sich für

den kirchlichen Dienst tauglich und zweckmässig erwiesen, überallhin aus. Dass die Kirche sorgfältig über die Einführung der neuen Errungenschaften wachte, sehen wir aus einem Dekret des Papstes Johann XXII., 1322 von Avignon aus datiert, worin er den Kirchenoberen vorhält, wie die neue Schule in den Gotteshäusern sich breit mache und durch mannigfaltige Künste der Mensur und des Kontrapunktes den Gregorianischen Kirchengesang hintansetze und verdunkle. Ganz jedoch will der Papst die neue Singweise aus der Kirche nicht verdrängt wissen, sondern gestattet, dass „zuweilen, besonders an Festtagen, bei feierlichen Messen u. s. w. einige Konsonanzen, wie die Oktav, Quint, Quart u. dgl. über dem einfachen Chorale angebracht werden, wenn dieser selbst nur unversehrt und deutlich bleibe.“ Dieser letzte Satz ist von grösster Bedeutung, weil er die Richtschnur für die folgenden Zeiten wurde; die Kompositeure legten ihren Kirchenmusiken die Choralmelodien zu Grunde und wenn sie dieselben nicht in ihrem ganzen Umfange benützten, so verwendeten sie wenigstens einen Teil derselben als Thema, welches sie wohl oft bis zur Unkenntlichkeit ausdehnten; und wenn sie auch nicht z. B. ein Choral-Kyrie u. dgl. bei ihren Messen nahmen, so war es doch allezeit ein Stück aus dem Gregorianischen Antiphonar oder Graduale. Dass auch weltliche Liederweisen mit kirchlichen Melodien zusammengeführt wurden, ja, dass man oft jene den Kirchenkompositionen zu Grunde legte, war nur eine vorübergehende Abweichung, welche bei der Kirche nie Billigung fand und vom Konzil von Trient ganz verboten wurde. Auf die Ursache dieser Ungehörigkeit kann ich hier nicht weiter eingehen, am besten hat sich hierüber W. Ambros in seiner Musikgeschichte, Bd. III, S. 23 u. ff. ausgesprochen.

Im Laufe des XIV. Jahrh. hatte sich der künstliche Kontrapunkt mit seinen strengen Regeln über Intervallenverbindung, Gebrauch der Dissonanzen, Gegenbewegung, den Kunststücken der Nachahmung, Vergrösserung, Verengerung des Themas u. s. w. vollkommen entwickelt, obgleich von eigentlicher Schönheit noch lange keine Rede war; erst als man in der Behandlung der Kunstmittel zu einer gewissen Leichtigkeit und Sicherheit gelangt war, glückte es bedeutenden Talenten, wirklich musikalische Kunstwerke zu schaffen. Als ein solches Talent erscheint Wilhelm Dufay, im Hennegau gebürtig, Sänger in der päpstlichen Kapelle zu Rom von 1428—1437, von dessen Kompositionen noch eine ziemliche Anzahl in verschiedenen Bibliotheken vorhanden ist. Meist vierstimmig gesetzt, zeigen sie einen regelrechten Kontrapunkt: die Mensur in ihrer ganzen Ausbildung, regelmässig eingeführte und aufgelöste Dissonanzen, häufige Nachahmungen und fugierte Stellen. Allen Stücken liegt ein bestimmtes Thema zu Grunde, welches entweder dem Choral oder dem rhythmisch bewegteren Volksliede entnommen ist. Der Text ist bei den Messen nur erst am Anfange angedeutet: Kyrie. Et in terra u. s. w.; ihn gehörig unterzulegen, musste der Sänger verstehen. Zeitgenossen Dufays sind: E. Binchois, V. Faugues, Eloy, Domarto, Brasart, J. Cousin u. a. Diese

gehören der ersten niederländischen Schule an, ihr Haupt ist Dufay.

Vor und neben dem geschriebenen Kontrapunkte (res facta) bildete zwischen diesem und dem alten Diskantus (bis ins XVII. Jahrh.) der improvisierte Kontrapunkt, Cantus supra librum oder Contp. a mente genannt, eine Mittelstufe; er war von den Niederländern besonders gepflegt, durch sie in die päpstliche Kapelle verpflanzt, von wo aus sich wieder verbreitend er eine grosse Rolle in Italien und Frankreich spielte, weniger in Deutschland, wo man ihn wohl kannte, aber wenig achtete. In Venedig wurden die Sänger als „Contrapuncti“ aufgenommen, die Konstitutionen der päpstlichen Kapelle von 1545 forderten dessen Kenntnis. Zarlino hörte ihn noch singen.

In der folgenden Periode, zweite Hälfte des XV. Jahrh., bildete sich das Technische der Kunst immer mehr aus, die harmonischen Verhältnisse werden nach allen Seiten des diatonischen Systems hin versucht, alle kontrapunktischen Künste bis zu den sogenannten Rätselkanons — welche im Grunde nichts anderes waren, als raumersparende Abkürzungen, bewirkt durch verschiedene Taktzeichen oder auch Devisen, die man dem Thema beisetzte, — werden geübt und die Vielstimmigkeit vermehrt sich. Auch die Notenschrift bildet sich um, indem an die Stelle der schwarzen Franco-Note die weisse tritt.

Unter den Meistern dieser Zeit, einem Busnois, Regis, Caron u. s. w. ragt als der erfindungsreichste und fruchtbarste, der zugleich, durch ein langes Leben unterstützt, das Haupt einer ausgebreiteten — der zweiten niederländischen Schule geworden ist und den kunstreichen niederländischen Stil nachhaltig auch für die Kirche festgestellt hat, Johann Okeghem hervor, ebenfalls ein geborner Hennegauer, zuletzt Kapellmeister unter Ludwig XI. in Tours: er war geboren um 1426 und starb um 1513. Seine Kunst erbte er auf seine Schüler fort, Josquin de Près, Brumel, Al. Agricola, Loyset Compère, Pierre de la Rue u. v. a., von welchen unstreitig Josquin (von 1480 bis 1520 blühend) der vielseitigste und genialste ist; in der musikalischen Technik ein vollendeter Meister, voll freier Kühnheit, streng und doch voll Anmut, war er die Bewunderung aller, und seine Werke, in denen fast jeder Satz durch einen Zug des Genies ausgezeichnet ist, wurden in allen Kapellen gesucht. Er lenkte die Kompositionsweise nun dahin, dass sie nicht bloss künstlich und gelehrt, sondern auch sinnig wurde. So lange bedurfte es, bis den Tönen auch ein Geist eingehaucht, ein Inneres mitgeteilt werden konnte, das sich deutlich offenbarte und als das Höhere den Vorrang über das Technische beansprucht. Man darf eben, um nicht ungerecht gegen frühere Meister zu sein, nicht vergessen, dass die Kunst auch Entwickelungsphasen durchmachen muss, vom Äusseren zum Inneren, von der Technik zum Geiste.

Um diese Zeit (Ende des XV. Jahrh.) beginnt auch die Ausübung des Notendruckes (s. d.), wodurch die Verbreitung und Pflege der Tonkunst nicht wenig befördert wurde.

Bis gegen Mitte des XVI. Jahrh. standen die Niederländer als die ersten Meister da; doch blieben andere Länder in der

Musikkunst nicht zurück, wenn sie jenen auch nicht sobald den Vorrang ablaufen konnten. In Italien hatte sich die Tonkunst selbständig entwickelt (diese Entwickelung geschah unter dem Einflusse des Charakters und der politischen Zustände des italienischen Volkes und nahm daher die Eigentümlichkeiten; die Haupt- und Grundgesetze der musikalischen Komposition waren überall die nämlichen) und es ist ein kräftiger Beweis dafür, dass Joh. Carthusiensis, ein Musikgelehrter aus Namur, nachdem er sich in der Heimat zum Sänger gebildet, in Italien die Musik, d. i. die gelehrte Theorie bei Viktorin de Feltre studierte. Italien hatte ferner seinen Marchettus de Padua (1274) und Prosdocimus de Beldomando; in Florenz war eine Schule entstanden, welcher der berühmte Landino († 1390), Jacopo da Bologna, der ausgezeichnete Organist Ant. Squarcialupo (um 1340—70) u. a. angehörten. Durch die Niederländer, welche in der zweiten Hälfte des XIV. Jahrh. vorzugsweise als Mitglieder der päpstlichen Kapelle von Avignon nach Rom kamen und später an italienische Kirchen berufen wurden, gelangte eine neue Anregung in die italienische Musik und ward der Grund zur künftigen Berühmtheit derselben gelegt. So sehen wir nach Dufay die Meister Josquin und Hobrecht zu Florenz und Rom; in Neapel sind um 1480 drei berühmte Niederländer: Tinctoris, Bernh. Hycaert und Wilh. Guarnerii; in Mailand um 1490 Gaspar und Oudenard; die päpstliche Kapelle bestand im XV. und anfangs des XVI. Jahrh. grösstenteils aus niederländischen Sängern.

England ging eigentlich den Niederländern voran, indem Joh. Dunstable für den Urheber der Polyphonie zu halten ist, ihm folgten erst Binchois, Dufay u. a.; er kann als das Haupt einer eigenen Schule gelten, welche den älteren Diskantus zu höherer Ausbildung brachte. Wenn nun die Tonkunst in England nicht zu so glänzenden Früchten wie im Nachbarlande jenseits des Kanals gedieh, so darf man keineswegs glauben, es sei dieselbe etwa vernachlässiget worden oder habe nur ein ärmliches Dasein gefristet. Wie England sich früher hervorthat, so weist es auch im XVI. Jahrh. Komponisten auf, welche höchst achtungswert dastehen (Tallis, Bird) und auf beständige treue Pflege der Musik hinweisen.

In Deutschland findet man bis ins XV. Jahrh. hinein weniger hervortretende Leistungen; die politischen Verhältnisse leisteten der Entwickelung der Tonkunst auch keinen Vorschub. Gleichwohl fehlte es nicht an tüchtigen Tonkünstlern. Die Traktate der älteren Lehrer Aribo Scholasticus und Engelbert von Admont sind aller Achtung würdig; durch einen gewissen Wenzel von Prachawitz kam die Lehre von J. de Muris aus Frankreich herüber; Adam de Fulda ist ein begeisterter Verehrer Dufays, Komponist und musikalischer Schriftsteller; Glarean, der Freiburger Professor, gibt in seinem „Dodecachordon“ ein unschätzbares theoretisches Werk; 1498 wird in der kaiserlichen Kapelle ein Sängerchor gestiftet u. dgl. Das Fehlende wurde aber reichlich ersetzt, als um 1500 eine grosse Anzahl deutscher Meister des Tonsatzes auftraten: A. Fink, H. Isaac aus Prag, Stephan Mahu, Senfl, Paul Hof-

haimer, Arnold v. Bruck u. a. und mit den Niederländern wetteiferten.

In Spanien waren wie in Frankreich die neuen Musikformen bekannt und die Thatsache, dass im XVI. Jahrh. viele spanische Sänger und Komponisten in der päpstlichen Kapelle einen ehrenvollen Platz einnahmen, setzt ein eifriges Betreiben der Tonkunst in den vorhergehenden Zeiten voraus, was um so mehr dadurch Bestätigung findet, dass im XIII. Jahrh. Alfons X., der Weise, einen musikalischen Lehrstuhl an der Universität Salamanka gründete, aus welcher Zeit noch eine Sammlung „Canticas" erhalten worden ist. Und während Spanien eine grosse Anzahl Sänger (wohl ist zu beachten, dass die Sänger der päpstlichen Kapelle auch in der Komposition erfahren sein mussten) nach Rom sendete, waren doch auch seine Kirchen mit trefflichen Musikkapellen versehen; bedeutende Namen waren: Balth. Ruiz, Bern. de Figueroa, N. Sepulveda, Math. Fernandez, N. Castillo u. a.

Gegen Mitte des XVI. Jahrh. trieb die niederländische Kunst neue Blüten in Oberitalien. Im reichen Freistaate Venedig gab die enge Verbindung des kirchlichen mit dem politischen Leben und die ganze Grossartigkeit und Pracht, womit die Feste in und ausser der Kirche begangen wurden, dem Niederländer Adrian Willaert, welcher von 1518 an in Rom gewesen, seit 1527 aber das Kapellmeisteramt an der Staatskirche von St. Markus in Venedig übernommen hatte, Veranlassung, die Musik ebenfalls grossartiger zu gestalten. Sein Hauptverdienst besteht in der Art und Weise der Behandlung des kunstreichen Psalmengesanges; er liess die Stimmen in zwei oder mehrere Chöre auseinander gehen und abwechselnd singen (die Räumlichkeit der Markuskirche mit zwei Musikchören und Orgeln brachte ihn wohl auf diesen Gedanken), wobei eine Mannigfaltigkeit der Trennung und Vereinigung derselben statthaben konnte; übrigens musste der Gesang doch immer nach dem Psalmtone eingerichtet sein. Es standen nun nicht mehr blosse Stimmen, sondern Stimmkörper gegenüber, welche wesentlich Einfluss auf die Entfaltung eigentlicher Harmonie hatten und ohne Willen des Meisters nach und nach die Homophonie anbahnten. Auch das Wort erhielt wieder mehr Berechtigung und Anteil, und die eigentliche Schönheit des Gesanges und der harmonischen und melodischen Fügung gewann. Willaert, ein fleissiger und sorgfältiger Komponist, wurde der Gründer der so berühmten venetianischen Schule, welche sich über ein paar Jahrhunderte erhielt und weithin nach Süden und Norden wirkte. Unter seinen Schülern erwarben sich hohen Ruhm: Cyprian de Rore, sein Nachfolger im Kapellmeisteramte, welcher sein Talent mehr der weltlichen Musik widmete und eine bestimmtere Scheidung dieser von der kirchlichen Musik durch die reiche Benützung der Chromatik zur lebendigeren Betonung des Wortes herbeiführte; — Zarlino (1565), welcher der grösste Theoretiker seiner Zeit, ja Reformator der Theorie war, und Costanzo Porta, einer der grössten Meister des Kontrapunktes.

In Rom war, Venedig entgegen, die künstliche Musik im unmittelbaren Verkehre mit dem inneren Leben der Kirche

geblieben und hatte sich stets innig an den Gregorianischen Choral angeschmiegt. Im Anfange des XVI. Jahrh. waren es allerdings noch Fremde, meistens Niederländer gewesen, welche an der Spitze der Kirchenmusik standen, die Einheimischen selbst hatten noch wenig Bedeutendes in der neuen Kunst geleistet. Um 1514—1545 erscheint der Florentiner Costanza Festa mit einfach würdigen Kompositionen, und unter Leo X. und Klemens VII. steht der Franzose Eliazar Genet, genannt „il Carpentrasso“ in hohem Ansehen. Ausser diesen zeichneten sich mehrere Spanier, so P. Perez, Bart. Escobedo und vorzüglich Christoforo Morales durch ihre Kirchenkompositionen aus. Dass Claudio Goudimel neben diesen eine bevorzugte Stelle nicht bloss durch Kompositionen, sondern besonders durch Gründung einer Schule des Kontrapunktes zu Rom eingenommen habe, aus welcher Animuccia, Palestrina, Nanino und andere Meister hervorgingen, ist gänzlich unerwiesen. Palestrina, durch einen Flamländer gebildet, war besonders berufen, der Musik den edelsten Geist einzuhauchen und sie mit voller Freiheit zu höherem Zwecke nutzbar zu machen; durch ihn erhielt die künstliche Musik die erhabene Form, welche durch die Kirche für ihren Dienst begutachtet wurde; er schuf Muster der echten Kirchenmusik und begründete den nach ihm genannten Palestrinastil. Der Hauptpunkt, auf den es bei Würdigung dieses Meisters ankommt, ist, dass die Formen des künstlichen Satzes aufgehört haben, Zweck des Tonwerkes zu sein, dass Palestrina mit eisernem Fleisse sich zum Beherrscher aller künstlichen Formen erhebend dieselben zu Mitteln des Ausdruckes herabgesetzt hat. Von den Kunstmitteln machte er bald freieren, bald eingeschränkteren Gebrauch, je nachdem es Inhalt und Bestimmung des Werkes geboten. In seinen Kirchenkompositionen (in den der Missa Papae Marcelli vorangehenden nicht so sehr) kommt ganz allein die Sache zur Darstellung, der kirchlich-religiöse Inhalt ohne subjektive Beimischung und Modifikation; mit ernster Kraft verbindet sich zarte Anmut, mit grosser Tiefe wohlklingende Klarheit, und über alles ist der Adel und die heilige Ruhe der Frömmigkeit ausgegossen. Palestrinas Wirken ist für die Kirche von der höchsten Bedeutung: er zeigte, was der Geist der Frömmigkeit mit den Mitteln der strengen Schule machen könne, und er ward dadurch ein starker Damm gegen die aufwuchernde Chromatik.

Nächste Veranlassung zu seiner Grösse gab das Konzil von Trient. Als dieses bei der allgemeinen Revision der Missbräuche in der Kirche auch das Unkirchliche in der Musik in Erwägung zog, wurde vorerst im allgemeinen festgestellt, dass die Bischöfe diejenige Musik, in welcher, sei es bei Orgelspiel oder Gesang, etwas Profanes und Unheiliges beigemischt sich finde, von der Kirche fern halten sollen; dann bestimmte es, dass wie über die Ordnung beim Kirchendienste überhaupt, so auch über Gesang und Orgelspiel bei demselben die Provinzialsynoden das Genauere anordnen sollen, einstweilen aber die Bischöfe mit zwei Mitgliedern des Kapitels schon Vorsorge treffen könnten. Für Rom ernannte Papst Pius IV. 1564 eine Kommission von

acht Kardinälen, von welchen zwei, Karl Borromäus und Vitolezzo, für die Musik designiert wurden. Diese beiden wendeten sich an Palestrina, welcher sich durch seine bisherigen Kompositionen als den passendsten Mann bewährt hatte, und trugen ihm die Komposition einer Probemesse auf, worin den kirchlichen Forderungen — Ausschliessung der weltlichen Melodien und der Textmengung in einem und demselben Stücke, Fernhaltung von Texten, welche nicht aus den heiligen Büchern geschöpft sind, namentlich für Motetten deutliches Hervortreten der Textworte — Genüge geschehe. Palestrina lieferte drei Messen, von welchen die dritte am 19. Juni 1565 zum erstenmal aufgeführt, allgemeinen Beifall und Bewunderung fand. Sie ist bekannt unter dem Namen „Missa Papae Marcelli", für sechs Stimmen komponiert. Diese Messe wurde nun den übrigen und den folgenden Komponisten ein Vorbild und Muster des Kirchenstiles. (Die Erzählung Bainis von den drei Messen wird von Dr. F. X. Haberl als unrichtig erklärt. Kirchenmusikalitches Jahrbuch 1891, S. 90.)

Neben Palestrina wirkten in seinem Geiste: der Florentiner Giov. Animuccia († 1571), der geistreiche Spanier Tom. Lud. da Vittoria, Felice Anerio, Palestrina's Nachfolger als Komponist der päpstlichen Kapelle, Franc. Anerio und Giov. Maria Nanino, welcher, von Palestrina unterstützt, 1575 eine Schule der Komposition eröffnete, die, dessen Geist zum Vorbilde nehmend, als „die römische Schule" diesen Geist von Meister auf Meister fortpflanzte und vielleicht in Baini ihren letzten Vertreter gesehen hat.

Allenthalben treten in der zweiten Hälfte des XVI. Jahrh. grosse Meister der Tonkunst auf, in England: Christoph Tye um 1548, Rob. Wite, Th. Tallis, † 1585, William Bird, † 1623, Th. Morley u. a.; in Frankreich, in Spanien: D. Ortiz, Fr. Guerrero, T. Navarro u. a.; in Deutschland: Gr. Aichinger, Jakob Handl, genannt Gallus, Ad. Gumpelzhaimer, Leo Hasler, J. Eccard, Seth Calvisius, die beiden Prätorius u. a. Die Niederländer aber nahmen im ganzen Norden noch vorzüglich die musikalischen Ehrenstellen ein. Namen wie J. Richafort, N. Gombert, Crequillon, Canis, Clemens von Papa, Philipp de Monte u. a. waren hochgeehrt; über allen aber ragt Roland de Lattre oder Orlandus Lassus, † 1595 als herzoglicher Kapellmeister in München, hervor, fruchtbar im höchsten Grade an Kompositionen, sowohl im weltlichen als kirchlichen Fache: gross und erhaben im Stil, voll Schwung und Mannigfaltigkeit bei grosser Tiefe, in besonders kräftigen und volltönenden Harmonien sich entfaltend, doch an kirchlicher Strenge oft hinter Palestrina zurückbleibend. Mit Lassus hat die Blüte der Niederländer ein glänzendes, aber schnelles Ende genommen.

Dieses Jahrhundert hat die harmonische (kontrapunktische) Kirchenmusik auf den Höhepunkt ihrer Vollendung geführt, nicht bloss die Technik hatten die Meister aufs höchste gefördert, es war kräftiges Leben, tüchtige Satzfügung und Konsequenz in den Musikstücken, sondern auch zum wahren Ausdrucke eines Inneren waren sie geworden, es sprach ein Geist aus ihnen.

Gewöhnlich blieb man beim vierstimmigen Satze, ohne dass deswegen über Mangel an mehrstimmigen Stücken zu klagen wäre. Mit Vorliebe jedoch wurde von einigen Tonsetzern der mehrchörige Stil, die Schöpfung Willaerts, in Anwendung gebracht, und vorzügliche, grossartige Kompositionen waren die Frucht dieser Bemühungen. Das Konzil von Trient hatte besonders wohlthätig eingewirkt auf die Komposition, dass sie dem kirchlichen Geiste mehr und mehr entspreche; die künstlichen Formen wurden eingeschränkt, der Bedeutung des Textes mehr Gewicht beigelegt, und auch die weltlichen Themate, welche von den Niederländern und Deutschen häufig angewendet wurden (bei den Messen), wichen den kirchlichen Melodien, deren sich die römische Schule fast ausschliesslich bediente, während die Venetianer bald nur eigene, frei erfundene Motive zu Grunde legten. In dieser Weise arbeiteten die grossen Organisten von St. Markus: Andreas Gabrieli und Claudio Merulo; des ersteren Neffe Johannes Gabrieli trat mehr in die Fussstapfen von Cyprian de Rore, und gewährte überdies in seinen kirchlichen Kompositionen, die oft für mehrere Chöre gearbeitet sind, der Chromatik schon mehr Einfluss; bei allem diesem zeigt sich auch das Trachten nach grösserer Beweglichkeit und Freiheit der Melodie, das Streben, jede durch den Text, ja, dessen einzelne Worte gegebene Anschauung durch entsprechende, in sich verständliche Tonfiguren auszudrücken, deren Bedeutung durch entsprechende Harmonien hervorzuheben; der Kirchenton wurde noch mit aller Schärfe betont.

Mit dem Beginne des XVII. Jahrh. aber bereitete sich ein rascher Abschwung dieser Kompositionsweise vor. Dies geschah durch die auftauchende Monodie und den dramatischen Einzelgesang. Nachdem diese Gesangweise in der weltlichen Musik sich bis 1600 zu einer hohen Stufe gehoben hatte, benützte sie Viadana 1597 auch für die Kirche, in dem Falle, dass man nicht zu mehrstimmigen Gesängen genug Sänger hatte, und schrieb seine Kirchenkonzerte für eine oder zwei Stimmen mit begleitender Orgel (Basso continuo, Bassus generalis), welcher Orgelstimme oder welchem Basse er bald einen selbständigen Charakter gab. Da die Oberstimme und der Bass ihre Selbständigkeit zu wahren suchten, die Mittelstimmen dieselbe einbüssten und zu Füllstimmen herabsanken, so ergab sich von selbst, dass über jeder Bassnote der Dreiklang angeschlagen werden musste und hierdurch schliesslich die Homophonie über die Polyphonie zu herrschen begann. Beim dramatischen Einzelgesang fand man, um die einzelnen Gemütsbewegungen und leidenschaftlichen Ergüsse auszudrücken, das Chroma und die Dissonanzen höchst geeignet. Diese mussten aber die Kirchentonarten untergraben, diese auf den unveränderten Tönen der Skala beruhenden Tonarten nach und nach zu den heutigen zwei Tongeschlechtern Dur und Moll ausgleichen, in welchen wohl schon von Alters her die Volksmusik sich hören liess, die jedoch von den gelehrten und geschulten Musikern nicht oder höchst selten angewendet wurden. Damit änderten sich zugleich die harmonischen Gesetze; gegenüber den verschiedenen harmonischen Beziehungen der alten unter sich verschiedenen

Tonarten treten nun, da die Tonarten sich zu zwei in allen Verhältnissen wiederkehrenden verallgemeinern, ebenso gleiche Verhältnisse in modulatorischer Hinsicht überall ein und es bildet sich das neuere Tonsystem aus.

Bei dem nun rasch erfolgenden Aufschwung der weltlichen Musik, in welche auch die Kirchenkompositeure verwickelt wurden, bei der Förderung der Musik nach dramatischer Seite hin und der Anwendung neuer dazu dienender Kunstmittel, konnte ein schlimmer Rückschlag auf die Kirchenmusik gar nicht ausbleiben. Neben der nunmehr häufiger auf den Kirchenchören ertönenden Instrumentalmusik that sich eine mit schnelleren Noten ausgestattete Melodie hervor, welche sich oft anstatt der früheren lang gehaltenen Noten in allerlei Koloraturen, Passagen, Läufen u. a. erging; Soli, Duetten wechselten mit Chören, und man wollte, wie Viadana sagt, nun auch in der Kirche den Sängern Gelegenheit geben, ihre Kunst zu zeigen und beim Publikum Ehre einzulegen,

Von Italien breitete sich diese neue Musikweise bald in alle Länder aus, nach Deutschland kam sie hauptsächlich durch Heinrich Schütz (Sagittarius).

Dass unter solchen Umständen die polyphone Musik bald in den Hintergrund treten musste, ist ganz natürlich; der strenge Stil a capella machte allmählich dem viel freieren und graziöseren stile concertante Platz. Gleichwohl fand sie noch in vielen Kirchen liebevolle Pflege und es thaten sich noch ansehnliche Meister hervor, welche der palestrinischen Kunst hohe Ehre machten. So Paolo Agostini († um 1660), Fr. Foggia (1604 bis 1684), Oraz. Benevoli, der die tiefsten Kenntnisse im Kontrapunkte besass, die beiden Bernabei, Th. Bai, einer der grössten Meister in richtiger Accentuirung der Wortsilben, der feine, sinnige Corce, Ant. Caldara, Gregorio Allegri († 1640), der grösste Stern dieses Jahrhunderts, u. a. Bezeichnend ist auch, .dass man die möglichste Tonfülle, die man durch die Anwendung von Instrumenten erreichte, auch oft auf den Gesang übertrug und die kunstreiche Polyphonie weniger Stimmen für zu wirkungs- und effektlos erachtend, das Massenhafte ausbildete und z. B. Messen zu drei, vier, ja zu zwölf Chören komponierte (s. mehrchörig). Mit dem XVIII. Jahrh. scheint der palestrinische Geist und seine Kunst ganz zu Grabe zu gehen, der Opernstil drang in die Kirche unaufhaltsam ein, polyphonische Verwickelungen, wie sie die römische Schule in ihrer Blütezeit übte, galten nichts mehr, an ihre Stelle trat die streng abgemessene Fuge und ein sehr bewegter, oft sehr leichtfertiger fugierter Stil, welcher ein schlechter Ersatz für die alte Erhabenheit war; sonst behauptete die Homophonie und das Solowesen das Feld. Die ernste christliche Schreibweise (für Gesang) nahm eine andere Gestalt an, die Kirchentonarten verstand man kaum mehr, überall drängte sich das moderne Tonsystem ein, so dass man für den I. Ton reines D-moll, für den III. E-moll mit eigenem Schlusse u. dgl. annahm; man verliess die schöne Satzfügung der Alten und hielt sich an kürzere Sätze, deren jeder, auch der kürzeste, seine eigene bald halbe, bald ganze Kadenz bekam. Dazu war das ganze derartige Tongebilde

(a capella) steif, trocken, ohne die Würde und Erhabenheit, ohne den Anhauch der Andacht und Geisteserhebung, ohne den edlen Schwung, welcher die älteren Kontrapunktwerke auszeichnet; man war darin nicht mehr heimisch, da die Kirchenkomponisten gewöhnlich auch Bühnenkomponisten waren und daher ihren höchsten Ruhm holten. Gleichwohl finden sich noch Männer, welche sich bestrebten, den alten ruhmreichen kirchlichen Vorbildern zu folgen. Unter diesen nennen wir: Al. Scarlatti, Durante, Leon. Leo (welche beide mit G. Greco Stifter der berühmten neapolitanischen Schule waren; diese Schule repräsentiert die Epoche des „schönen Stiles"; aber ihre Stifter stehen noch in der Mitte der alten Strenge und der späteren Sentimentalität, Zerfahrenheit, Haltlosigkeit, Leidenschaftlichkeit; sie verklärten den früheren Ernst zu schöner Milde, der spätere Leichtsinn war noch durch Ernst und Gediegenheit ferne gehalten; plastische Schönheit, Ebenmass, architektonischer Verstand in der Gruppierung, überall feiner Sinn für das rechte Mass, Grazie war ihnen eigentümlich), Fr. Feo, den gewandten Perti, Giamb. Martini, Al. Pavona, Ant. Lotti, welcher der ruhmvollste Vertreter der venetianischen Schule im XVIII. Jahrh. ist, Gr. Ballabene, Fux und besonders der grosse Römer Pitoni.

Als um 1750 in Deutschland die Instrumentalmusik mit mächtiger Kraft und Fülle zu hoher Kunst sich zu heben begann, hatte vollends die letzte Stunde für den wahren kirchlichen harmonischen Gesang geschlagen, und wenig fruchtete es, dass noch Männer wie Martini, Valotti, Pavona, Vogler u. a. sich bemühten, einen kirchlichen Stil aufrecht zu erhalten sogar in den instrumentierten Kirchenstücken, geschweige in Gesangstücken, mit welchen man ganz und gar aufräumte (Ausnahmen kamen allerdings vor in Deutschland sowohl als in Spanien und Italien, wo namentlich die sixtinische Kapelle mit Ausschluss selbst der Orgel am Stile a capella festhielt). Es gab in Deutschland bald keine Kirchenmusik mehr — ebenso wenig als in anderen Ländern, nur Spanien verhielt sich conservativer, da dort auch die Oper gegen andere Länder weit zurückblieb.

Erst im Beginne des laufenden Jahrhunderts traten einzelne Männer hervor, welche die alten Meister wieder würdigten und aus den Archiven hervorholten, so der fromme und kunstreiche Kasp. Ett zu München, welcher nachgehends selbst im alten Stile einige Werke zu liefern versuchte. Einen Hauptanstoss zur Wiedererweckung der gefeierten Musik des XVI. Jahrh. gab der König Ludwig I. von Bayern bei der Einrichtung der königlichen Allerheiligen-Hofkapelle, in welcher nur kontrapunktische Werke zur Aufführung gelangen sollten. Tüchtig arbeitete auf diesem Felde dann weiter der langjährige Hofkapellmeister C. Aiblinger, die Hofkapläne Schmid und Hauber, welche mit Ett treu kämpften und stritten, hauptsächlich durch Sammlung und Aufführung alter Meisterwerke. Unterdessen kam Dr. Karl Proske, ein ausgezeichneter Musiker, nach Regensburg, welcher nun um Hebung der Kirchenmusik unvergängliche Verdienste sich errang, zweimal die Musikarchive der vorzüglichsten Städte Italiens durchforschte, Abschriften machte,

eine reichhaltige Bibliothek alter Meisterwerke anlegte und zuletzt unter Autorität des Bischofes Valentin einen Jahrgang solcher Kirchenmusik unter dem Titel „Musica divina“ in vier bedeutenden Bänden mit Separatstimmen, dann einen „Selectus novus Missarum“ veröffentlichte. Ihm zur Seite bemühte sich Joh. Georg Mettenleiter mit Ausführung dieser Werke in der alten Kapelle zu Regensburg, wie auch der tüchtige Domkapellmeister J. Schrems daselbst. Gleichzeitig veranstaltete der Domherr Stephan Lück in Trier eine Sammlung praktischer Kirchenstücke, und selbst Akatholiken erkannten den hohen Wert der alten Meisterwerke, so dass ihre Kapellen und Akademien diese Musik pflegten (so der kgl. Domchor in Berlin, die kais. russische Hofkapelle in Petersburg etc.) und Ausgaben derselben veranstalteten. Nicht minder trugen ferner begeisterte Männer für die Hebung der katholischen Kirchenmusik, wie besonders für die Wiederaufnahme dieser Musikgattung durch anregende Schriften bei, so der berühmte Heidelberger Professor Thibaut, der Pastor Stein in Köln u. a. Durch solche langwierige Thätigkeit, oft von bitteren Kämpfen und Mühen begleitet, blüht die kirchliche Gesangsmusik wieder schöner heran und hat in vielen Kirchen wieder Eingang und Pflege gefunden. Das grösste Verdienst hierin gebührt dem Kanonikus Dr. Franz Witt, welcher durch seine Schriften ein besseres Verständnis dessen, was der Kirchenmusik not thut, anbahnte und durch die Gründung des alsbald vom heiligen Stuhle begutachteten Cäcilienvereines (s. d.) den Anstoss und das Mittel zur Reform der gesunkenen Kirchenmusik gab. Grosses ist seitdem geleistet worden.

III. Geschichte der instrumentierten Kirchenmusik. Im Artikel „Instrumentalmusik“ ist schon das Nötige über die Nichtanwendung der Instrumente beim katholischen Gottesdienste in dem ersten Jahrtausend gesagt worden. In den folgenden Jahrhunderten finden wir wieder nur die Orgel in den Kirchen zugelassen, doch mehr oder minder ist ihr Gebrauch eingeschränkt; Honorius Augustod. (XII. Jahrh.) schreibt: „Bei der heiligen Messe wenden wir Gesang an, bei den Hymnen und Lobgesängen (Sequenzen, Te Deum, Magnifikat u. dgl.) wollen wir Gott auch mit der Orgel und mit Glocken dienen.“ Man scheint es noch lange für störend und ungeziemend gehalten zu haben, zu der Zeit, wo die höchsten Geheimnisse gefeiert, das heiligste Opfer vollzogen wurde, andere als Menschenstimmen ertönen zu lassen. Freilich war die Orgel noch sehr unbeholfen; aber je mehr sie Verbesserungen erfuhr, ihr Ton angenehmer, ihre Mechanik handlicher, ihr Umfang grösser wurde, desto mehr Anteil gestattete man ihr an der kirchlichen Musik. Auch ihr Spiel vervollkommnete sich unter dem Einflusse der aufblühenden Harmonie, wie auch sie unzweifelhaft wieder auf diese rückwirkend war. In welcher Weise aber die Orgel gehandhabt wurde, lässt sich nicht so leicht bestimmen, da die ältesten bekannt gewordenen Orgelstücke erst dem XV. Jahrh. angehören; in dieser Zeit und noch lange Zeit nachher war der Orgelstil vom Vokalstil in nichts unterschieden. Man begleitete mit Orgelspiel die Gesangstücke, besonders die Choräle, und als

Viadana um 1600 mit seinen Concerti spirituali hervortrat, erschien bei den ein- oder zweistimmig ausgeführten (ursprünglich mehrstimmig komponierten) und bei den monodisch gebildeten Gesängen die Orgel als ein notwendiges, Füllung und Fundament gebendes Instrument; auch bei vollständig mit Sängern besetztem Chore gab man die Orgel (Basso continuo) oft als Begleitung bei. Dies wurde alsbald so beliebt, dass um 1620 ein Kasp. Vincentius, Organist in Würzburg, das „Opus magnum mus." des Orlando Lasso (516 Nummern) vollständig mit einem Basso continuo versehen hatte, und in der Folgezeit wenige Werke zur Ausgabe gelangten, die nicht von einem „Basso ad organum accomodato" oder „Basso generali ad org." (bei zwei und drei Chören) von „duplici" und „triplici Basso ad org. accomodato" begleitet gewesen wären. Ebenso nützlich erkannte man dies Instrument zur Ausfüllung von Zwischenpausen oder zur Einleitung zum Gesange (Präludien etc.). Das Orgelspiel gewann mit dem Anfange des XVI. Jahrh. einen sehr hohen Aufschwung, und da ihr ganzes Wesen sich mit dem kirchlichen Charakter leichter vertrug, durch hohen Ernst und Würde bei grosser Tonfülle wie kein anderes Instrument zu kirchlichem Dienste sich empfahl, so finden wir sie auch durch alle Jahrhunderte gleichsam als liturgisches Instrument ihren Platz in den Kirchen einnehmen. Gleichwohl nahmen sie einige Kirchen auch nicht an, wie z. B. die päpstliche Kapelle bis auf den heutigen Tag. Dass Missbrauch an manchen Orten nicht ausblieb, wird Niemanden befremden; die Kirche hat ihn aber jederzeit gerügt, ohne den rechten Gebrauch der Orgel beim Gottesdienste zu verbieten. Die Verordnung des Konzils von Trient (sess. 22.) lautet: „Von den Kirchen sollen ferne gehalten werden jene Musiken, bei denen, sei es durch das Orgelspiel, sei es im Gesange, etwas Leichtfertiges und Wollüstiges sich eingemischt finde." Und so betrafen und betreffen noch alle Stimmen, welche sich gegen das Orgelspiel in der katholischen Kirche erheben, nicht dieses an sich, sondern immer nur die ärgerliche oder ungehörige Behandlung desselben.

Anders gestaltet sich die Sache bei den übrigen Instrumenten, diese hat die Kirche nie gebilliget, weil sie in ihnen nie eine Zierde des Hauses Gottes sehen konnte, vielmehr Störung, Hineintragung des weltlichen Wesens ins Heiligtum, und durch sie manch anderes Ärgernis veranlasst fand. Wir finden auch weder in den Schriften, noch in den Konzilienbeschlüssen, noch in den auf uns gekommenen Musikwerken bis um die Mitte des XVI. Jahrh. eine Andeutung, dass andere Instrumente als die Orgel für die Kirche benützt wurden. Nur sporadisch mögen solche Fälle vorgekommen sein, wie z. B. Gerson (um 1400) meldet, dass er ausser der Orgel in einigen Kirchen auch eine Tuba (Trompete oder Posaune), sehr selten aber tiefe Trompeten (bombardas) oder Schalmeien oder Krummhörner angewendet sah. Dass um die Zeit des beginnenden zweiten Jahrtausends die übrigen Instrumente für die Kirche als gänzlich untauglich befunden wurden, darf nicht wundern, da man einenteils noch strenge an den kirchlichen Vorschriften hielt und alle Neuerungen möglichst entfernt zu halten suchte, andernteils aber auch die gewöhnlichen

Instrumente ihrem ganzen Charakter nach für die Ehrwürdigkeit des Gottesdienstes nicht passten, indem ihr Gebrauch ein sehr weltlicher war, obwohl wir übrigens annehmen können, dass man zur Zeit der Troubadours und Ministrels sie fertig spielte und dass man sie, als die Stadt- und Kunstpfeifer und Türmer sie in „ehrlichem Gewerbe" trieben, auch regelrecht und kunstvoll, d. h. dem dortmaligen Stande der musikalischen Ausbildung gemäss, handhabte, dass also in Bezug auf die Fertigkeit des Spieles kein Mangel sich zeigte. In mehreren Beziehungen lief ihnen aber die Orgel den Rang ab, welche einmal nur für die Kirche benützt dem weltlichen Gebrauche ganz entzogen war, dann durch die Macht und Anmut ihrer Töne, besonders bei eintretenden Verbesserungen (Register) durch Fülle der Harmonie sich empfahl, und das gebundene Spiel, das lange Anhalten des Tones und die Unmöglichkeit, schnelle weltlich klingende Figuren einzumischen, wie das Spiel keines anderen Instrumentes der Heiligkeit und Würde des Gottesdienstes entsprach. Erst um die Mitte des XVI. Jahrh., als der Musik allenthalben höhere und allseitige Pflege zugewendet wurde, tauchen Nachrichten über den Gebrauch einiger Instrumente in der Kirche in bestimmterer Form auf. 1565 verordnet das Konzil von Cambray, dass bei einem gesungenen Credo weder Orgel noch Instrumentalmusik zur Verwendung komme, ausser sie sei der Art, dass jedes Wort verstanden werden könne; bei denjenigen Stücken aber, welche zum Lobe Gottes gehören, z. B. Hymnen, Gloria, Sanktus, sei die Musik an ihrem Platze. Derlei Verordnungen waren aber, das darf man nicht übersehen, noch lange keine allgemeinen, d. h. für die ganze Kirche, sondern bloss für einzelne Provinzen und Diöcesen geltende Verordnungen; die Kirche kennt für ihren Gottesdienst nur ihren Choral und lässt hin und wieder zur Erhöhung der Feierlicheit mehrstimmigen Gesang und die Orgel zu. Auch das Konzil von Trient redet nur von der Orgel und von keinem anderen Instrumente, und das Mailänder Konzil 1575 und viele andere bestimmen, es solle nur der Orgel eine Stelle in der Kirche eingeräumt werden, die Flöten, Hörner und die übrigen Instrumente sollen ausgeschlossen sein. — Einen wesentlichen Anstoss zur Einführung der Instrumente in die Kirche haben unzweifelhaft auch die grossen Kapellen gegeben, welche kunstliebende Fürsten und Edle an ihren Höfen einrichteten und dahin nicht bloss die besten Sänger, sondern auch vorzügliche Instrumentisten zogen. Das Titelblatt zum II. Teile des „Opus novum" von Orl. Lasso zeigt die Abbildung der damals gebräuchlichen Instrumente: Clavichordium, Laute, zwei Chelys (eine grosse und kleine Geige), zwei Flöten, zwei Zinken und zwei Tubae (Trompeten), und der bald auf den Titeln erscheinende Beisatz „tum viva voce, tum cujusvis generis instrumentis" weist auf ihre Ausführung durch Instrumente, sei es mit oder ohne Gesang, nicht bloss ausser, sondern auch in der Kirche (dabei hatten die Instrumentisten keine eigens ausgeschriebenen Stimmen, sondern spielten aus dem Singpart) hin. So veröffentlichte der Salzburger Kapellmeister Hasenknopf „Sacrae cantiones (München, gedruckt bei Berg 1588) 5, 6, 8 et plurium vocum, tum viva voce tum omnis generis

instrumentis cantatu accomodissimae"; Johannes Croce 1607 zu Venedig Motetten zu acht Stimmen „con ogni istromenti"; Max Stadelmayr, k. k. Kapellmeister, Magnifikat und Psalmen mit Instrumenten. Bernard Borlasca, kurfürstlich bayerischer Kapellmeister, beschreibt uns in der Vorrede zu seiner „Scala Jacob" (Venedig 1616) sogar die Einrichtung eines instrumentierten Doppelchores: „In den ersten Chor sind die vier Hauptstimmen mit dem Sopran (Eunuchen oder Falsetisten) zu stellen mit Begleitung von Saiteninstrumenten, als Viola a braccia, Gamba, arpona, lyra, wie es der Brauch ist in der bayerischen Hofkapelle, wo man eine grosse Anzahl Instrumente jeder Gattung hat. Den zweiten Chor bildet dieselbe Art Singstimmen, aber zu ihnen treten andere Instrumente, wie Cornett, Posaune (Trompona bene temperata) mit einer Violine." Den Meistern an fürstlichen Höfen standen eben ansehnliche Orchester zu Gebote, welche man auch für die Kirche ausnützen wollte, so dem Orlando Lasso zu München neben 60 Sängern 30 Instrumentisten. Cl. Monteverde zu Venedig verfügte über ein Orchester von 33 Instrumenten; kleinere Chöre mussten sich, wollten sie Instrumentalmusik haben, mit der Orgel begnügen, für welche sich der Organist das Stück in Tabulatur schrieb und die Sänger Note für Note begleitete oder (nach 1600) einen „Basso continuo" sich aussetzte; gebrauchten sie Instrumente, so waren es im allgemeinen nur die Posaunen, auf welchen sich alle Töne der Skala leicht und rein blasen liessen, dann noch die Zinken oder Trompeten, weniger die Saiteninstrumente, welche man für die Kirche viel zu schwach und weichlich hielt; Posaunen blieben auch noch später neben der Orgel ein beliebtes Begleitungsmittel. In Spanien bediente man sich sehr gerne der Harfe, deren Gebrauch sich in der Kathedrale von Pampeluna noch erhalten hat.

Mit dem Beginne des XVIII. Jahrh. machte der Gebrauch der Instrumente auf den Kirchenchören einen bedeutenden Fortschritt. Unzweifelhaft trug die neapolitanische Schule viel dazu bei, welche ihre Kirchenwerke häufig mit Instrumenten versah, insbesondere nachdem Al. Scarlatti ein proportioniert zusammengestelltes Orchester, wie es nie vorher der Fall war, eingeführt hatte, das in Violinen, Viola, Violoncell. Kontrabass, zwei Oboen und zwei Hörnern bestand, und wodurch er den Grund zur Vervollkommnung und Verselbständigung der Instrumentalmusik legte. Seit dieser Zeit ungefähr mehren sich die instrumentierten Kirchenstücke, welche auch in ihren Gesangpartien immer mehr einen weltlichen Charakter annehmen, und drängen den reinen Gesang zurück. Nur die besseren Meister halten noch am alten Kirchenstile fest, obwohl es auch ihnen nur seltener gelingt, den ehrwürdigen Ton, der die Werke eines Palestrina, Vittoria, Hasler u. a. adelt, zu finden und der Musik den Charakter der lebensvollen Gläubigkeit und Innigkeit aufzuprägen. So sehr der Weg, welchen die Instrumentalmusik betreten hatte, sie zu hoher Ausbildung und Vollkommenheit zu führen geeignet war, so unheilvoll war er für die Kirche, da die Tonsetzer für weltliche Musik gewöhnlich auch Direktoren und Komponisten für die Kirchenchöre waren; zwei sich so widersprechende Elemente, wie Bühnen- und Kirchenmusik.

können aber nicht von einer Person besorgt werden, ohne dass eines von beiden benachteiliget wird und dasjenige, welches mehr den Sinnen schmeichelt, die Oberhand behält. So kam es, dass die weltlichen Formen in der Kirchenmusik sich geltend machten und der leidenschaftliche und rein individuelle Ausdruck als das Höchste gepriesen ward. Und wenn auch bis über die Mitte des vorigen Jahrhunderts hinaus den Singstimmen noch ein Vorrang gelassen wurde und das Instrumentale noch eine untergeordnete Stellung beibehielt, so trug sich doch die instrumentale Beweglichkeit auf die Singstimmen über und that der Würde und dem Ernste des Gottesdienstes grossen Abbruch; als Beispiel mögen die Werke eines Brixi gelten. Den Komponisten, welche über der weltlichen Musik das Verständnis heiliger Musik eingebüsst hatten, lag zudem oft nur daran, einem „praktischen Bedürfnisse“ abzuhelfen, ohne weitere Rücksicht auf den kirchlichen Geist. Nach Seb. Bach, dem Wendepunkte zwischen der alten und neuen Zeit, verselbständigte sich die Instrumentalmusik immer mehr und es trat die Herrschaft der Melodie und die durch die Homophonie bedingte freiere Weise individuellen Ausdruckes stärker als je hervor. Die Kirchenwerke sanken nach und nach neben den Solosätzen und Fugen fast zu blossen Instrumentalwerken über einem wenig oder nichtssagenden höchst simplen Gerüste der Singstimmen herab; selbst bei den genialeren Tonsetzern ward dieser Mangel oft fühlbar (Naumann, Haydn, Mozart, Jomelli u. a.). Bei den Deutschen reifte der Instrumentalstil durch Joseph Haydn und W. Mozart der Vollendung entgegen und erreichte in Beethoven den Gipfel der Vollkommenheit; nebenbei tauchten auch, wie in Italien der Bravourgesang sich hob, in den anderen Ländern Virtuosen des Instrumentalspieles auf, kurz, die Musik erfreute sich einer höchsten Pflege, Vervollkommnung und Veredlung. So sehr dies alles seine Berechtigung für die Bühne, die Kammer und den Konzertsaal hatte, so ungehörig es aber für das Haus Gottes erscheinen musste, wo man nicht mit einschmeichelnden Melodien und Harmonien die Ohren kitzeln, mit scharfen und hinreissenden Rhythmen die Leidenschaften erregen, mit Künsten auf das Lob des „Publikums“ spekulieren soll, — man trug all die weltlichen Vorzüge auch auf die Kirchenmusik über. Wie man schon frühzeitig das seelenvolle Spiel des Violinvirtuosen Corelli († 1713) in einigen Kirchen Roms zu hören wünschte, so ward auch bei den Deutschen ein ähnliches Begehren wach, die Kunst ihrer grossen Meister, — die allerdings sehr gross waren in weltlicher Musik, — im Hause Gottes zu vernehmen, d. h. den alten Stil, die kirchlichen Weisen zurückzusetzen, dem weltlichen Stile und der Bravour Platz zu bieten und dem Orchestralen das Übergewicht über dem Vokalen zu gestatten. So trugen J. Haydn und Mozart ihre hohe weltliche Kunst auf ihre Kirchenwerke über; ersterer stattet seine Messen mit der vollen von ihm erfundenen Pracht des Orchesters aus und ergeht sich mit seiner ganzen lebensfreudigen Natürlichkeit im Heiligtume; des letzteren universelles Genie wäre geeignet gewesen, auch das Kirchliche in origineller Weise anzufassen und darin gross zu werden, wenn er Zeit und Ruhe genug gefunden hätte, für die Kirche ernstlich

genug zu denken. Beide wurden der Ausgangspunkt der neueren verweltlichten Kirchenmusik, welche durch den am Anfange dieses Jahrhunderts bewunderten Rossini-Stil zur vollen Erbärmlichkeit herabgedrückt wurde. Edler dachten noch viele Kompositeure und suchten die Kirchenmusik auf höherer Stufe zu erhalten (Cherubini, Vogler, Stadler, Eybler u. a.), aber auch sie konnten den Verfall nicht hemmen. Beethoven lieferte inhaltsschwere, tiefsinnige Messen voll des edelsten Geistes — sie sind unübertreffliche musikalische — leider aber nicht kirchliche Kunstwerke, sie ermangeln der leidenschaftslosen, demütigen, friedreichen Frömmigkeit; Ausdruck der Heftigkeit, Steigerung jeglichen Gefühles bis auf die Spitze ist nicht das Wesen der Kirchenmusik. Verloren war die Glaubensfestigkeit und jegliche Kenntnis des kirchlichen Willens in der Richtung des Musikalischen; jeder Tonsetzer wollte nach privater Anschauung verbessern — darum konnte selten einer das Rechte treffen; der eine sah in Haydn, der andere in Beethoven das Ideal, der andere suchte es in einem Mischmasch zwischen Altem und Neuem — und wenn wir die einfache Kraft einer Palästrina-Messe dagegen halten, so bleibt uns unendlich viel für unsere gegenwärtige instrumentierte Kirchenmusik zu wünschen übrig. Wer wird den Stein der Weisen entdecken?

Von den besseren Meistern seit Beethoven nennen wir: Drobisch, Ett, Hahn B., Horak, Hummel, Kirms, Mettenleiter B., Rotter, Schnabel J., Greith C., Schaller F. u. a. m. Unserer Zeit thut es not, dass sie die alten Meister recht zur Hand nehme und sie studiere und aufführe; daraus wird sie bei weitem mehr Belehrung und Erkenntnis schöpfen und, durch ihre Ideen befruchtet, mit Gottes Hilfe den Weg finden zu einer Harmonie und Instrumentation, welche das Wesen der wahren Kirchenmusik nicht beeinträchtiget.

Kirchenschluss, s. Kadenz.

Kirchensprache. Die Sprache, welcher sich die römisch-katholische Kirche in ihrer gesamten Liturgie bedient, ist die lateinische. Gewichtige Gründe veranlassen die Kirche, an dieser Sprache festzuhalten. Bei der grossen Verschiedenheit der Sprachen in der Welt und bei der beständigen Veränderlichkeit der lebenden Sprachen würde nicht selten die Gleichheit des Sinnes und somit die Einheit der Kirche verletzt werden. Ohne Gleichheit der Sprache wäre es für einen Priester nur zu häufig unmöglich, die heiligen Geheimnisse zu feiern; und die liturgischen Gebete u. dgl. bedürfen ebenso einer unveränderlichen, toten Sprache, weil sie der korrekte Ausdruck des Glaubens sind; diese allein vermag die nötige Schärfe und Bestimmtheit des Ausdruckes zu geben und feste Dauer zu verbürgen. Die Sprache des Gottesdienstes ist heilig, sie wird es aber desto mehr, je ferner sie dem täglichen Gebrauche steht. Das heilige Opfer ist dann auch keine Predigt oder Christenlehre, sondern ausschliesslich Dienst Gottes. Und an diesem nimmt der Gläubige vollen Anteil, wenn er den Sinn der heiligen Handlung versteht und seine Meinung mit dem Priester macht; auch stehen ihm Bücher genug zu Gebote, um alles auch in seiner Muttersprache lesen zu können. Das Konzil von Trient hat darum den

Gebrauch der Landessprache bei den heiligen Gottesdiensten verboten, und die Entscheidung der S. R. C. geht dahin, dass Gesänge in der Landessprache weder bei Hochämtern, noch bei anderen liturgischen Handlungen gebraucht werden dürfen. Die Bestimmung, welche Gesänge mit (bei uns) deutschem Texte und wann sie benützt werden können, liegt in der Kompetenz der Bischöfe. — Der kirchliche Tonsetzer und Sänger bedarf vorzüglich auch des Verständnisses des kirchlichen Textes und muss sich dasselbe, wenn er der lateinischen Sprache unkundig ist, auf irgend eine Weise aneignen. Hierbei sei empfohlen die „Fassliche und praktische Grammatik der katholischen Kirchensprache. Für Chorregenten, Lehrer, Laienbrüder und Ordensfrauen. Von Dr. F. Nissl, 3. Aufl., Regensburg bei Bössenecker.“ — Ausführliches hierüber ist in dem trefflichen Werke: „Die Kunst im Dienste der Kirche“, von G. Jakob (Landshut 1857), S. 167 u. ff. enthalten. (Vgl. Kirchenlied.)

Kirchenstil, s. Stil.

Kirchentonarten, Kirchentöne, modi, toni, bezeichnen die Tonarten des älteren Tonsystems, welche sich in den christlichen Kirchengesängen herausgebildet hatten, im XVII. Jahrh. durch Einführung des Chroma mancherlei Modifikationen erlitten und nach und nach zu zwei Tonarten, dur und moll des neuen Tonsystems einschrumpften. Der Name Kirchentonarten ward ihnen gegeben zum Unterschiede von den neuen Tonarten, welche anfänglich nur für die weltliche Musik massgebend waren: sie finden ihre Anwendung bloss in und für die Kirche, in welcher sie ihr reiches Leben bis auf den heutigen Tag bewahrt haben; auf ihnen ruhen sämtliche liturgischen und rituellen Gesänge, und in ihnen komponierten die alten Meister ihre unsterblichen kirchlichen Tonwerke.

Die Kirchentonarten finden ihren Ursprung nicht in einer bloss äusserlichen Herübernahme des griechichen Tonsystems, sondern flossen aus den Gesangsweisen der christlichen Kirche selbst, welche sich selbständig und eigentümlich entwickelten, wenn auch natürlich Anklänge und Einflüsse der griechischen Musik nicht fehlten.

S. Ambrosius suchte zuerst die vorhandenen christlichen Gesänge zu regeln und stellte zu diesem Zwecke ein eigenes Tonsystem mit vier Tonarten, erbaut über den vier Tönen des Tetrachordes d e f g auf, in welche er die damaligen Kirchengesänge einreihte. Da die Harmonie noch unbekannt war, so kann von Tonarten, wie sie sich später nach ihren harmonischen Beziehungen entfalteten, noch nicht die Rede sein, und ès mögen diese Töne wohl vielmehr bestimmte Formeln gewesen sein, welche aus diesen Oktavenreihen gebildet durch die Lage der Halbtöne u. dgl. eine unterscheidende Färbung erhielten. Sie hatten keine andere Namen, als: tonus primus, tonus secundus, tertius, quartus. Die jetzt gebrauchten Namen: tonus dorius, phrygius, lydius etc. stammen aus späterer Zeit (durch den Freiburger Professor Glarean wieder geläufig gemacht, nachdem sie ein paar Jahrhunderte ausser Gebrauch gewesen waren).

S. Gregor der Grosse, welcher die Kirchengesänge neu ordnete und verbesserte, fand deren schon viele, welche in den Raum

der Ambrosianischen Tonarten sich nicht einreihen liessen, weshalb er sich genötigt sah, die bisherigen vier Tonarten in der Weise zu erweitern, dass er ihnen vier Nebentonarten beifügte, welche mit ihren Haupttönen zwar gleiche Finale behielten, aber ihre Bewegung nach oben und unten von derselben machten, d. h. ihren Ambitus von der Unterquart der Finale bis zur Oberquart erstreckten, während die Haupt- oder authentischen Tonarten ihre Modulation zwischen der Finale und deren Oberoktav einschränkten. Im ganzen Mittelalter erkannte man nur acht Töne, Modi, Tonarten an; später errichtete man auf allen Tonstufen der diatonischen Leiter Oktavreihen und da eine (auf der jetzigen siebenten Stufe errichtete) Reihe keine legitime Zusammensetzung oder Teilung in reine Quart oder Quint zulässt, verblieb man zuletzt bei 12 Tonarten, welche Glarean in seinem Dodecachordon siegreich verfochten hat. Ausgangspunkte dieser 12 Tonreihen sind die sechs Stufen der diatonischen Leiter d, e, f, g, a, c, welche sechs authentische oder Haupttonreihen und sechs plagale oder Nebentonarten ergeben. Erstere werden von den alten Autoren auch principales oder magistri, letztere collaterales oder discipuli benannt.

Die 12 Kirchentonarten sind:

Authentisch:	Plagal:
I. dorisch: **D** E⁀F G **a** h⁀c d.	II. hypodorisch: A H⁀C **D** E⁀F G **a**.
III. phrygisch: **E**⁀F G a h⁀**c** d e.	IV. hypophrygisch: H⁀C D **E** F G **a** h⁀c.
V. lydisch: **F** G a h⁀**c** d e⁀f.	VI. hypolydisch: C D E⁀**F** G **a** h⁀c.
VII. mixolydisch: **G** a h⁀c **d** e⁀f g.	VIII. hypomixolydisch: D E⁀F **G** a h **c**⁀d.
IX. äolisch: **a** h⁀c d **e**⁀f g a.	X. hypoäolisch: E⁀F G **a** h⁀**c** d e.
XI. jonisch: **c** d e⁀f **g** a h⁀c.	XII. hypojonisch: G a h⁀**c** d **e**⁀f g.

Mehrere dieser Tonarten scheinen dem äusseren Anblicke nach gleich zu sein, z. B. der I. und VIII., sind aber doch ihrem Wesen nach verschieden, denn beim I. Ton ist die Finale D, beim VIII. G; ersterer ist authentisch, letzterer plagal, die Quarten- und Quintenzusammensetzung in beiden gerade entgegengesetzt; ihre ganze melodische Gliederung wird dadurch eine ganz verschiedene, was sich auch noch in der Dominante, dem nach der Finale am meisten vorherrschenden Tone, — welcher beim I. a, beim VIII. c ist, zeigt. Um zu erkennen, zu welcher Tonart eine Choralmelodie gehört (selten ist in den Choralbüchern die Tonart eines Gesanges beigefügt; bei den Antiphonen ist sie leicht aus dem angefügten Psalmausgange zu ersehen, wobei häufig der Psalm- oder Kirchenton durch eine Nummer näher bezeichnet ist), sind folgende Merkmale zu beachten:

1) Der Ambitus, Umfang, welcher bei jedem Tone nur eine Oktav — bei anderen Tonarten erweitert er sich um einen oder zwei Töne — ausmacht, aber bei gleicher Finale, je nachdem plagal oder authentisch eine verschiedene Klanghöhe hat;

2) die Finale, der Schlusston, welcher beim I. und II. **D**, beim III. und IV. **E**, beim V. und VI. **F**, beim VII. und VIII. **G**, beim IX. und X. a und beim XI. und XII. c ist;

3) die Dominante, welche nicht wie beim neueren Tonsysteme jederzeit die 5. Stufe über dem Grundtone, sondern den nach der Finale, dem Haupttone, am meisten hervortretenden

und sich geltend machenden Ton bezeichnet. So ist a die Dominante für den I., IV. und VI. Ton, F für den II., e für den IX. und XII., d für den VII., c für den III., V., VIII. und X., g für den XI. Ton. Das Intervall, welches die Finale mit der Dominante bildet, heisst wegen seiner öfteren Wiederkehr auch Repercussio, Wiederschlag.

4) Die aus dem XII. und XIII. Jahrh. stammende Teilung der Oktav in Quint und Quart bei den authentischen Tonarten, und in Quart und Quint bei den plagalen, mag auch noch, wenn die anderen Merkmale keine Gewissheit geben, entscheidend sein.

Nicht immer durchschreiten die Gesänge den ganzen Ambitus ihrer Tonart (tonus imperfectus); oft auch überschreiten sie denselben (tonus plusquamperfectus oder superabundans), wie z. B. der I. Ton häufig das C unter der Finale nimmt, oder der III. bis zur Terz unter den Schlusston absteigt; manchmal überschreiten sie ihren natürlichen Umfang um mehr als einen Ton, so dass der Plagalton mit dem authentischen gemischt erscheint (tonus mixtus), oder sie modulieren in einen fremden Ton (tonus commixtus); einige Gesänge schliessen selbst in einem anderen als dem regelmässigen Finaltone (tonus irregularis) gegenüber denjenigen, welche ihre Finale beobachten und toni regulares genannt werden. Alles dies muss in Betracht gezogen werden, wenn es sich um die Bestimmung der Tonart einer Choralmelodie handelt.

Die Kirchentonarten, auf rein diatonischer Basis beruhend, verschmähen bei regelrechter Behandlung jede Alteration der Töne durch ♯ oder ♭; ausgenommen ist nur das Zutreffen des Triton, der übermässigen Quart (f—h, h—f), wo das h in b verwandelt werden muss. Die Transpositionen, wodurch eine Tonreihe durch Anwendung des b um eine Quart höher gesetzt wird, sowie andere Transpositionen durch Vorzeichnung von ♯ oder ♭♭ sind nicht hierher zu rechnen, da sie keine Alteration, Änderung der Verhältnisse einer Tonart begründen.

Da mit der Entwickelung der Harmonie und der harmonischen Behandlung dieser Tonarten sich besonders in den Kadenzen Fälle ergaben, wo die Gesetze der Harmonie die Alteration einiger Töne forderten, so bestimmte man näher, welche im allgemeinen einer Erhöhung oder Erniedrigung fähigen Töne in einer bestimmten Tonart nicht alteriert werden können, ohne die Tonart selbst zu zerstören. Diese Töne, welche wesentliche oder charakteristische Töne heissen, sind: im Dorischen **H** und **F**, im Phrygischen **F**, im Lydischen **H**, im Mixolydischen **H** und **F**, im Äolischen **C** und **F**, im Jonischen **H** als grosse Septime und **C**. Das H erlitt nur beim Triton eine Änderung, sonst erhöhte man oft z. B. im Dorischen das C in cis, im Phrygischen das G in gis, allerdings nur bei Kadenzen. Man findet jedoch auch Chorallehrbücher aus dem XVII. und XVIII. Jahrh. und Choralbücher aus der neuesten Zeit, welche solche Alterationen bei allen Kadenzen im unbegleiteten Choralgesange einsetzen, was aber dem Ernste und der Würde desselben unzweifelhaft grossen Eintrag thut. Jetzt hält man wieder, mit vollem Rechte, an der strengen Diatonik sowohl für den unbe-

gleiteten als begleiteten Choral fest. Nach dem Vorgange der Meister des XVI. Jahrh. bedient man sich der den einzelnen Tonarten eigentümlichen Kadenzen, welche die Diatonik in der Melodie völlig unangetastet lassen und ihr keinen Unterhalbton aufdrängen, wo der Oktavenreihe gemäss ein solcher nicht Platz hat (z. B. der phrygische, der mixolydische Schluss). Vergl. Oberhoffer, Die Schule des katholischen Organisten; Piel, Harmonielehre; Haller, Die harmonische Modulation der Kirchentonarten u. a.

Einige Bemerkungen über das Wesen und die Eigenschaften der einzelnen Kirchentöne, sowie ihre harmonischen Beziehungen mögen diesen Artikel vervollständigen.

I. und II. Tonart, Dorisch; sie ist der äolischen Tonart, welche sich auf ihrer Quinte aufbaut, am nächsten verwandt und weicht in sie häufig aus; wegen der gleichen Charakteristiken F und H, welcher letztere Ton öfters in B verwandelt werden muss, verbindet sie sich auch mit der mixolydischen; nach dem jonischen, welches seltener anklingt, drängt die grosse Sext H, und das Lydische auf ihrer Terz gründend steht ihr auch sehr nahe. Da diese Tonart, in ihrer authentischen Art, sehr nach der Quint strebt und dieses Intervall oft gleich anfangs und in der Mitte hören lässt, gewinnt ihr Charakter, der wegen des weichen Dreiklanges etwas trübe erscheint, einen Aufschwung, zumal auch die helleren, freudigeren Dreiklänge des verwandten mixolydischen und jonischen ihn tröstend, erheiternd, ermutigend machen. Namentlich der I. Ton schreitet würdevoll und ernst, reich an Melodie dahin und ist der wahre Ton für feierliche, freudigernste Andacht; darum findet er so häufige Anwendung sowohl bei ernsten als bei freudigen Ereignissen. Der II., dorisch plagal, spricht gemäss seiner tieferen Lage, und da er schon in der kleinen Terz ober der Finale seine Dominante erreicht, vielmehr tiefe Trauer, Schmerz, gepaart mit Gottvertrauen, und auch Verlangen nach den himmlischen Dingen aus.

III. und IV. Phrygisch. Seine harmonischen Beziehungen sind vornehmlich abwärts gerichtet, weil es auf der Oberdominante nur das harmonisch entwickelungsfähige H findet; darum verbindet es sich mit dem Äolischen (auf seiner Unterdominante) zumeist, welches durch Anwendung des ♭ das Phrygische auf seinem eigenen Grundtone darzustellen imstande ist. Auch das Jonische ist ihm sehr verwandt und manchmal verbindet es sich auch mit dem Dorischen. Da ihm kleine Terz und kleine Septime eigen ist und es keinen Dominantaccord bilden kann, so entbehrt das Phrygische eines vollkommenen Schlusses. Abweichend von den anderen Tönen beginnt der III. Ton gewöhnlich in einem anderen als dem ihn kennzeichnenden Finaltone und lässt die Tonart zu Anfang noch in grosser Unbestimmtheit; unter die Finale steigt es manchmal noch bis C. Eigentümlich sind ihm auch grosse Intervallenschritte, welche den Ausdruck starker Gemütsbewegungen geben. Seine ganze Melodiebildung hat etwas Geheimnisvolles, das sich eher fühlen als beschreiben lässt, wozu der kleine Sekundenschritt und das oft rasche Aufstreben zur kleinen Sext u. dgl. das Seinige beiträgt. Eignet sich der IV. Ton im allgemeinen mehr für

sanfte, klagende, wehmütige Stimmung, so drückt der III. Ton tiefe Bedürftigkeit, Zerknirschung an sich aus, aber neu belebend, erfrischend, erhellend tritt das Jonische hinzu: „tiefer Zerknirschung steht himmlischer Trost am nächsten.“ Nicht bloss Busspsalmen, sondern auch feierliche Lobgesänge sind im phrygischen Tone (authentisch) komponiert, so das herrliche „Pange lingua“, dessen Melodie so sanft, so eindringend und zugleich so breit gehalten und feierlich ist; das ausgezeichnete Praeconium paschale „Exultet“, das „Te Deum laudamus“, welches den III. und IV. Ton in sich vereiniget.

V. und VI. Lydisch — eine harmonisch arme Tonart, da ihr die Modulation nach der Unterdominante versagt ist, die Harmonie ihrer Oberdominante (jonisch C) aber in ihren Verhältnissen fast ganz gleich sich bildet, indem die durch den Triton hervorgerufene Alteration des H in B sie mit dem Jonischen identificiert. Unrecht aber ist es, wenn in neuerer Zeit allen lydischen Gesängen ein ♭ als allgemein giltige Vorzeichnung an die Spitze gesetzt wurde, die Alten fertigten genug Melodien, welche den Beweis liefern, dass das H beim V. Ton recht gut bestehen kann und gerade dieser Ton, welcher nach dem hellen Jonischen hinleitet, trägt dazu bei, dem V. Tone einen jubelnden, triumphierenden Ausdruck zu verleihen, welchen der kühne Aufschwung durch die Töne des grossen Dreiklanges zur dominierenden Quint (F A C) noch steigert. In die mittlere Stimmhöhe gestellt, bei seltener Anwendung von Halbtönen bewahrt sich dieser Ton eine gewisse freudige Energie und er findet auch seine Anwendung zum Ausdrucke freudiger, jubelnder Stimmung, z. B. „Christe sanctorum decus angelorum“, „Laetare“ (Introitus) etc. Der IV. Ton, welcher um eine Quart tiefer, aber zur Dominante bloss eine Terz aufwärts steigt und des Halbtones E—F sich häufiger bedient, behält zwar das Melodiöse des Lydischen bei, aber atmet mehr sanfte Ruhe und Salbung und eignet sich mehr für stille Herzensandacht. Das „Ave Regina“ verläuft bloss in den oberen Regionen des VI. Tones und kommt daher dem Charakter seines authentischen Tones sehr nahe.

VII. und VIII. Ton, Mixolydisch. Ausgezeichnet durch grosse Terz und kleine Septime, ist er zu einem vollständigen Schlusse mittelst eines Dominant(septimen)accordes nicht fähig, sondern macht ihn durch seinen Unterdominantenaccord; sonderbarer Weise nennt diesen Schluss die neuere Musik „Kirchenschluss“, als ob dies der einzige, den kirchlichen Tönen eignende Schluss wäre. Das Mixolydische erscheint als eine Emanation des Jonischen, stets von ihm abhängig, auf dies sich zurückbeziehend; nächst der Verbindung mit dem Jonischen neigt es sich auch zum Dorischen, mit welchem es gleiche wesentliche Töne hat. Die Meister des XVI. Jahrh. stellten auch Jonisch auf G dar mit Anwendung von Fis, liessen aber jederzeit vor dem Schlusse das F noch deutlich hören. Grundzug des authentischen Tones ist Erhebung: da aber das Aufschweben aus dem Jonischen nicht zu eigener abgeschlossener Bestimmtheit gelangt und darum einen weniger feuerigen, mehr geistigen Aufschwung nimmt, so führt der darin gemischte Zug von Wehmut und heiliger Sehnsucht in die Sphären heiligen kirchlichen Ernstes. Die

Melodien des VII. Tones zeichnen sich durch Lebendigkeit, Glanz, Wohlklang und Mannigfaltigkeit der Bewegung aus, sie finden ihre Anwendung zu lyrischem, zarten oder mystischen kräftigen Ausdrucke. Milder und zarter gestaltet sich die Vermischung des VII. mit dem VIII. Tone, wie im „Lauda Sion". Der Plagalton (VIII.) benützt oft die Quinte oberhalb seiner Finale und nimmt dadurch teil an dem Glanze und der Kraft des VII. Tones, welche durch die untere Quart mit Milde und sanfterem Wesen gemischt wird. Zeigt er daneben auch männlichen Ernst, so kann sein Charakter modifiziert werden, je nachdem die Melodie mehr in den oberen Tönen der Leiter oder in den unteren sich hält. Da er infolge seines Baues fast allen Stimmungen angemessen sein kann, fand er auch sehr häufige Verwendung, und hierin mag auch der Grund liegen, dass die Alten ihm das Epitheton „perfectus, vollkommen" beilegten.

IX. und X. Äolisch. Seine wesentlichen unveränderlichen Töne sind H, C und F, welche ihn nach dem Phrygischen und Jonischen hinleiten; namentlich verbindet er sich gerne mit ersterem, welches ihm eine höhere kirchliche Weihe aufdrückt. Häufig begnügt er sich mit Halbschlüssen auf der Dominante. Meistens bewegen sich die äolischen Melodien in plagalischer Haltung, was dieser Tonart einen stillen, wehmütigen, leidenden Charakter verleiht, dessen Trübe nur durch die häufigen Halbschlüsse auf der Dominante mit grossem Dreiklange aufgehellt und gemindert wird. Sanft, weich, elegisch ist aber mehr die reine authentische Weise.

XI. und XII. Jonisch, ganz mit unserer C-dur-Tonleiter übereinstimmend, moduliert gern, um nicht wieder einer harten Tonleiter auf G mixolydisch und F lydisch zu begegnen, welche Modulation den Alten zu wenig erhebend erschien, nach E phrygisch und A äolisch, auf welchen Stufen es auch oft unvollkommene Kadenzen macht. In den einfachen Choralgesängen kommt es seltener vor und dann gewöhnlich in genus molle auf F (mit ♭) transponiert, häufiger aber in den harmonisch gearbeiteten Kirchenstücken. Der Charakter des Jonischen ist freudig, heiter, mutig.

Ist auch der Charakter jeder einzelnen Tonart nur im allgemeinen zu bestimmen, so ist doch gewiss, dass sich jede einzelne von der anderen in dieser Beziehung durch ihr inneres Wesen bestimmt unterscheidet, wie in der neueren Musik die beiden Tongeschlechter dur und moll.

Zum Schlusse geben wir die Charakteristik nach Guido von Arezzo und Kardinal Bona:

Ersterer fasst sie in einem Verse also:

Omnibus est primus, sed et alter tristibus aptus.
Tertius iratus; quartus dicitur fieri blandus.
Quintum da laetis, sextum pietate probatis.
Septimus est juvenum (er erheischt jugendliche Kraft und helltönende Stimmhöhe), sed postremus sapientum (der Bedächtigen).

Bei Kardinal Bona heisst

der I. Ton foecundus, modestus, severus;
„ II. „ gravis;

der III. Ton animosus, promptus (mysticus);
„ IV. „ compunctivus, blandus, attractivus (harmonicus);
„ V. „ delectabilis, laetus, jubilans;
„ VI. „ devotus, suavis;
„ VII. „ sublimis, majestate plenus (angelicus);
„ VIII. „ universalis, narrativis (perfectus).

Treffliche Anleitungen für die Kirchentöne geben: C. v. Winterfeld, „Joh. Gabrieli und sein Zeitalter“, Berlin 1834, Schlesinger, II Theile und Notenheft; B. Marx, „Die Lehre von der musikalischen Komposition“, Leipzig 1842 bei Breitkopf und Härtel, I. Bd.; Antony, „Lehrbuch des Gregorianischen Kirchengesanges“, Münster 1829 bei Coppenrath; Haberl, „Magister choralis“, Regensburg 1890 (9. Auflage). Vgl. „Die alten Theoretiker“ und „Johannes Cottonius“ im kirchenmusikalischen Jahrbuche von Dr. F. X. Haberl. 1886—1890.

Klang, Klanglehre, s. Akustik. — Die moderne von A. v. Öttingen, Thiersch, Hostinsky und Riemann vertretene Harmonielehre versteht unter Klang einen terzweise aufgebauten Accord auf Grund der mit einem Tone mitklingenden Ober- oder Aliquottöne (s. d.).

Klavier, Clavichordium, franz. clavecin, ital. clavicembalo, ein Tasteninstrument, bei welchem der Ton durch das Anschlagen schmaler, an die Tasten befestigter Messingblechstäbchen, Tangenten, an Drahtsaiten hervorgebracht wird. Die Erfindung desselben fällt in das XIII. oder XIV. Jahrh. und ward schon zu Lassos Zeit zur Begleitung von Gesängen verwendet. Die ältesten Klaviere waren natürlich von geringerem Umfange als im Anfange unsers Jahrhunderts, wo sie ihre Blütezeit zurückgelegt hatten und fünf Oktaven umfassten; seitdem mussten sie den aus ihnen hervorgegangenen kräftiger tönenden Fortepianos und Flügeln den Platz abtreten, obgleich sie hinsichtlich der Biegsamkeit des Tones (An- und Abschwellen) und der Spielart (zu gebundenem und getragenem Spiele sehr tauglich) ihnen voranstehen. Der Ton des Klavieres ist angenehm, doch schwach und etwas singend; von wesentlichem Einflusse auf ihn sind die schmalen vor den Anhängleisten durch die Saiten geflochtenen Tuchstreifen. Die Gestalt des Klaviers ist gewöhnlich ein längliches Viereck. Gegenwärtig sind die Klaviere fast gänzlich ausser Gebrauch gekommen. — Klavier werden gewöhnlich auch die Klaviaturen oder Tastaturen der Orgeln genannt.

Klavierauszug nennt man die Übertragung eines grösseren musikalischen Werkes, welches ursprünglich für mehrere Stimmen oder für das ganze Orchester bestimmt ist, auf das Klavier oder Pianoforte, die Umarbeitung der Partitur für dieses Instrument. Er dient zur Privatübung, zum leichteren Übersehen der harmonischen und melodischen Grundzüge einer grösseren Komposition, zur Reproduktion derselben für sich oder für kleinere Kreise, auch zum Einstudieren der Gesangpartien. Bei kleineren Werken wird er statt der Partitur als „Direktionsstimme“ beigegeben. Wird er nicht vom Komponisten selbst gefertigt, sondern von einem anderen, so ist das nicht immer eine leichte

Aufgabe; es erfordert diess, wenn der Klavierauszug einen Wert haben soll, sehr grosse Kenntnisse der Harmonie, genaues Studium des Kunstwerkes und feines Gefühl für dessen geringste Nuancen, um den Geist des Tonsetzers zu fassen und das Werk soviel als möglich wieder zu geben, wie er es dachte.

Klingende Stimmen heissen in der Orgel alle Register, welche wirklich tongebend sind, zum Unterschiede von den anderen Registern, welche bloss für die Mechanik bestimmt sind, wie die Koppeln (s. Copula), Kalkantenruf u. a.

Kolon, s. Distinktion.

Kolophonium, Geigenharz, hat seinen Namen von der griechischen Stadt Kolophon, in deren Nähe solches Harz gewonnen wird. Doch ist dies im ursprünglichen Zustande wegen seiner geringen Härte zum Bestreichen der Bögen nicht so tauglich, weshalb man sich lieber des künstlich durch Destillation erzeugten Harzes bedient. Dieses verleiht dem damit gestrichenen Bogen die gehörige Rauhheit, um die Saiten der Violinen und sonstigen Saiteninstrumenten anzugreifen. Für Violonbögen wird eine Mischung von Pech und Kolophonium (im Winter mit beigegebenem Wachs) empfohlen. Die Haare der Bögen werden, wenn sich zu viel Kolophonium angesetzt hat, mit laulichtem Wasser und Seife gereiniget, worauf man sie mit einem leinenen Tuche abtrocknet. — Das Streichen des Bogens mit Kolophonium soll auf folgende Weise geschehen: Zuerst zieht man den Bogen mit ganz kurzen Strichen am Kopfe so lang durch das Kolophonium, bis es etwas warm wird. Dann fährt man langsam, ohne abzusetzen, bis an den Frosch. Hier macht man wieder mehrere Striche, je nachdem das Kolophonium mehr oder minder warm ist, und fährt dann die ganze Länge des Bogens etliche Male durch, bis man den Bogen hinlänglich bestrichen glaubt.

Kombinationston. Darunter versteht man einen Ton, der aus den in gewissen Zeiträumen zusammentreffenden Wellenzügen zweier oder mehrerer höherer Töne als ein dritter tieferer in der Luft sich bildet. So z. B. wird, wenn C und E ertönen, da ihre Schwingungszahlen sich wie 4 : 5 verhalten und bei der je fünften Schwingungswelle des E beide Wellen zusammentreffen, ein um zwei Oktaven tieferes C hörbar sein. Der C-Ton wird auch Tartinischer Ton genannt, weil Tartini ihn entdeckt haben soll. Helmholz nennt ihn Differenzton, da seine Schwingungszahl der Differenz zwischen den Schwingungszahlen der primären Töne gleich ist; er entdeckte aber auch andere Kombinationstöne, deren Schwingungszahl gleich ist der Summe der Schwingungszahlen der primären Töne, und diese nennt er Summationstöne, z. B. C + c lässt den Summationston g hören u. s. w., s. Akustik.

Komma (s. Akustik) wird in der Musik der Unterschied oder Grössenrest genannt, welcher nach Abzug zweier kleiner Halbtöne vom ganzen Tone sich ergibt. Die Hälfte des Kommas nannten die Alten schisma, während sie unter diaschisma die Hälfte der Diësis oder des kleinen halben Tones verstanden. — Komma bezeichnete bei den alten Theoretikern auch einen kleinen Melodieabschnitt, s. Distinktion.

Komponieren (vom latein. componere, zusammen-

setzen), Tonstücke nach den grammatischen und ästhetischen Regeln der Kunst anfertigen. Komponist = Tonsetzer ist derjenige, welcher solches thut (franz. Compositeur, ital. compositore). Komposition = der Akt des Komponierens, das Schaffen von Tonstücken; dann auch das Tonstück selber.

Kompositionslehre, die Gesamtheit aller Regeln, nach denen ein Tonstück grammatikalisch richtig verfertigt wird. Sie zerfällt in mehrere Abteilungen: in die Harmonielehre, in die Lehre vom Kontrapunkte, vom Kanon und der Fuge, in die Lehre vom Rhythmus und von der Form der Tonstücke, in die von der Instrumentation u. dgl.

Konjunktur bezeichnete bei alten Theoretikern auch die Vereinigung mehrerer Semibreves oder Minimä über einer Textsilbe im Gegensatze zu Ligatur, welche nur zwischen Longä und Breves statthatte.

Konservatorium, ital. Conservatorio, franz. Conservatoire, ist der Name einer musikalischen Bildungsanstalt, eigentlich ein Institut, das die Tonkunst pflegen und in ihrer Reinheit bewahren soll. Die Konservatorien sind italienischen Ursprunges. Die ältesten Konservatorien in Italien waren fromme Stiftungen, auch Hospitäler, die von reichen Privatpersonen unterhalten wurden, und mit denen zugleich ein Institut für die musikalische Bildung talentvoller Zöglinge beiderlei Geschlechtes verbunden war; diese erhielten freie Wohnung, Kost, Kleidung und Unterricht, doch wurden auch Pensionaire angenommen, welche, ohne in der Anstalt zu wohnen, am Unterrichte teilnahmen. In Neapel gab es drei solcher Institute für Knaben, unter denen das berühmteste und älteste das der „S. Maria di Loretto“, 1537 von einem spanischen Geistlichen Giov. di Tappia gegründet wurde. Bald veranlasste der starke Andrang von Zöglingen die Gründung eines zweiten, von S. Onofrio, später erstand ein drittes, della Pietà; ein viertes, Poveri di Giesù Christo bestand aber nicht lange. Knaben von 8—20 Jahren fanden darin Aufnahme; der Lehrkursus dauerte acht Jahre. 1799 wurden diese drei Institute in ein einziges unter dem Namen „Reale Collegio di Musica“ verschmolzen. — In Venedig gab es vier solcher Institute für Mädchen: „Ospedale della Pietà, de Mendicanti, degl' Incurabili und Ospedaletto di S. Giovanni et Paolo“. — 1734 entstand ein Conservatoire in Paris, welches sich gegenwärtig zu dem grossartigsten Musikinstitute der Welt ausgebildet hat. — In Deutschland und Österreich gibt es viele solche Institute, z. B. in Berlin, Leipzig, Prag, Wien. — Die Konservatorien, wie sie jetzt bestehen, leisten für Instrumentalmusik und für künstlichen Bühnengesang, überhaupt für weltliche Musik sehr Rühmliches, für kirchliche Musik kann aber ihre Thätigkeit nicht besonders in Anschlag gebracht werden. (S. Akademie.)

Konsonanz, consonantia, Zusammenklang, gleichzeitiges Erklingen von Tönen. In der Musik wird darunter jenes Verhältnis zweier Töne verstanden, welches mit beruhigender, befriedigender Kraft auf unsere Seele wirkt, oder ein Intervall, dessen Bestandteile kein Streben nach Auflösung haben. In akustischer Beziehung stehen die Schwingungen zweier konsonierender Töne in einem einfachen Zahlenverhältnisse (s. Akustik),

1 : 2 gibt die Oktav, 2 : 3 die reine Quint, 3 : 4 die reine Quart, 4 : 5 die grosse Terz, 5 : 6 die kleine Terz. Aus der Umkehrung der letzten zwei Verhältnisse ergibt sich noch 5 : 8 die kleine Sext und 6 : 10 oder 3 : 5 die grosse Sext. So lange nach der Weise der Griechen die Arithmetik für die Bestimmung von Konsonanz und Dissonanz zweier Intervalle als massgebend betrachtet wurde, gewährte man nur (dem Einklange) der Oktav, der reinen Quint und der reinen Quart eine konsonierende Eigenschaft. Hierzu kam noch die Duodezim (Diapason diapente) und Doppeloktav (Disdiapason), welche letztere zusammengesetzte Konsonanzen (compositae) im Gegensatze zu den anderen, welche die Oktav nicht überschritten und einfache Konsonanzen (simplices) hiessen, genannt wurden. „Consonantiae secundariae nannte man auch die Konkordanzen oder Intervalle, welche sich über die Oktav erstrecken, aber noch innerhalb der Doppeloktav liegen; die darüber hinausliegenden hiessen C. remotae." Die Undezim (Diapason Diatesseron) wurde als Konsonanz von mehreren Theoretikern bestritten. Mit dem Gebrauche der Diaphonie liess man auch nach dem Urteile des Ohres, welches sie als befriedigende und beruhigende Intervalle erkannte, andere Intervalle als konsonierende gelten, und Franco von Köln teilt die Konsonanzen (Concordanzen nennt er sie) in vollkommene: Einklang und Oktave; mittlere: Quint und Quart; und unvollkommene: grosse und kleine Terz. Die Sexten rechnet er zu den unvollkommenen Diskordanzen. In den Schriften von Johann de Muris findet sich schon die wichtige Regel, dass zwei vollkommene Konsonanzen (Oktaven und Quinten) in gerader Bewegung nicht aufeinanderfolgen dürfen. Eine höhere Vollendung erhielt die Lehre von den Konsonanzen durch Zarlino in der Mitte des XVI. Jahrh., welchem das Verdienst zugeschrieben wird, das wahre Verhältnis der grossen und kleinen Terz gefunden zu haben.

Kontra bedeutete ehedem die Altstimme; jetzt bedient man sich dieses Wortes in der Zusammensetzung, um eine Stimme zu bezeichnen, welche tiefere Töne hat als eine andere ihresgleichen; so sagt man Kontraalt, Kontrabass, Kontraoktav, um eine tiefe Alt- und Bassstimme, oder die tiefste Oktav (die unter dem grossen C liegt, deren Töne daher auch Kontratöne, z. B. Kontra-C, Kontra-F, genannt werden) zu bezeichnen.

Kontrabass, ital. Violono, franz. zuweilen Basse de Violon (grosse Bassgeige), ist die grösste Gattung der Geigeninstrumente und das tiefste der Bassinstrumente. Für das Orchester ist er unentbehrlich, indem sein tiefer und durchdringender Ton dem Ganzen Fülle und Stütze verleiht und die Grundstimme heraushebt. In seinem Bau und seinen Bestandteilen ist er von den übrigen Geigeninstrumenten nicht verschieden, ausser dass die untere Decke oft platt und nicht gewölbt ist. Gewöhnlich ist er mit drei, in guten Orchestern mit vier, auch wohl mit fünf Saiten überspannt, welche ein kräftiger, kurzer Bogen zum Tönen bringt. Statt der früheren Wirbel werden jetzt die Saiten mittels einer Schraubenvorrichtung leicht gespannt, welche 1778 der Hofmusikinstrumentenmacher Bachmann in Berlin erfunden hat. — Die Notierung geschieht, wie

beim Violoncello im Bassschlüssel, die Töne sind aber um eine Oktav höher geschrieben, als sie eigentlich klingen sollen.

Kontrapunkt, lat. Contrapunctus, ital. Contrappunto, franz. Contrepoint. Zur Zeit, als man begann, zu einer vorhandenen Melodie eine andere zu setzen, ihr gegenüberzustellen, und mit ihr verbunden vorzutragen, hiess die Note punctus oder punctum, woraus sich der Name contrapunctare, kontrapunktieren, d. h. eine oder mehrere Noten einer schon gegebenen gegenüberstellen, bildete. Im allgemeinen kann man Kontrapunkt mit Harmonie gleichbedeutend nehmen. Im besonderen aber bedeutet Kontrapunkt die Art und Weise, einer gegebenen Melodie, welche Cantus firmus, canto fermo (früher Tenore) heisst, nach bestimmten Regeln eine oder mehrere Stimmen beizugeben. Kontrapunkt wird dann auch die so zur gegebenen Melodie hinzugesetzte Stimme genannt, welche sowohl Ober- als Unterstimme sein, bei Vereinigung mehrerer Stimmen aber auch als Mittelstimme betrachtet werden kann. Je nach der Zahl der kontrapunktierten Stimmen hat man zwei-, drei-, vierstimmigen Kontrapunkt, wenn zum Cantus firmus eine, zwei oder drei Stimmen hinzutreten. Haben die Noten des Kontrapunktes gleichen Wert mit denen des Cantus firmus, so nennt man dies gleichen Kontrapunkt (a); sind sie aber verschiedenen Wertes, so dass z. B. zwei, vier, acht Noten auf eine Note des Cantus firmus treffen, so heisst er ungleicher Kontrapunkt (b). Eine andere Gattung ist diejenige, bei welcher die Kontrapunktstimme mit Bindungen, Ligaturen auf dem guten Taktteile fortschreitet (c); blühender (floridus, coloratus sive diminutus) Kontrapunkt heisst er, wenn die kontrapunktierte Stimme Noten verschiedenen Wertes gemischt enthält (d).



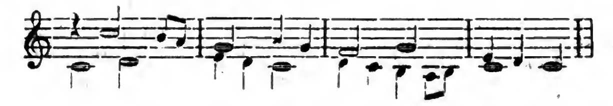
In älteren Lehrbüchern finden sich noch als besondere Namen: Contrapunctus hyperbatus, ital. Centrappunto sopra il sogetto, wenn die kontrapunktierende Stimme über dem Cantus firmus liegt, und Contrapunctus hypobatus, ital. Contrappunto sotto il soggetto, wenn sie unter dem Cantus firmus liegt; — Contrapunctus gradativus, wenn eine kontrapunktierende Stimme sich stufenweise, Contra-

punctus saltativus, wenn sie sich sprungweise fortbewegt. Contrapunctus alla mente war der extemporierte Kontrapunkt, wobei die Sänger aus dem Stegreif zum Cantus firmus einen Kontrapunkt sangen; es gab dafür eigene Regeln, welche in den Werken von Aaron und Zacconi u. a. sich finden.

Einfacher Kontrapunkt ist überhaupt das Hinzusetzen einer oder mehrerer Stimmen zu einer gegebenen Melodie nach den Regeln des reinen (strengen oder freien) Satzes. Insofern gebraucht man jetzt dafür das Wort: Harmonie, harmonisieren. Redet aber die neuere Kunstsprache von Kontrapunkt, so versteht sie jene Art der Harmonie darunter, welche der Umkehrung fähig ist, und teilt ihn in doppelten, dreifachen und vierfachen Kontrapunkt ein. Hauptgrundsatz jedes Kontrapunktes ist, dass jede Stimme zur anderen einen richtigen guten Bass bilde. Doppelter Kontrapunkt findet statt, wenn zwei Stimmen so gegen einander gesetzt werden, dass ohne die geringste Veränderung und ohne Fehler gegen den reinen Satz, die untere zur Oberstimme und die obere zur Unterstimme gemacht werden kann. Die Versetzung der Stimmen heisst man Umkehrung. Dreifach (wohl zu unterscheiden von dreistimmig, was dann stattfindet, wenn man dem doppelten Kontrapunkte eine dritte Stimme als Ausfüllungs- oder Begleitungstimme beifügt), ist der Kontrapunkt, wenn jede der drei Stimmen umkehrungsfähig ist, wenn jede zu den beiden anderen einen guten Bass und folglich auch jede zu den beiden anderen eine gute Melodie bildet; er lässt sechs verschiedene Stellungen seiner Stimmen zu. Vierfach ist der Kontrapunkt, wenn vier versetzungsfähige Melodien vorhanden sind. Vom dreifachen, wie noch mehr vom vierfachen Kontrapunkte macht man selten Anwendung sowohl wegen der grossen Verwickelung als auch wegen der oft unvollständigen Harmonie, was nicht zu vermeiden ist; desto mehr findet aber der doppelte Kontrapunkt Anwendung. Seine Umkehrung kann in verschiedenen Intervallen stattfinden. Wenn die Unterstimme um eine oder zwei Oktaven erhöht wird, also über die ursprüngliche Oberstimme hinauftritt und als Oberstimme erscheint, so entsteht der Kontrapunkt in der Oktave; wird die Unterstimme in gleicher Weise um eine None erhöht, so entsteht der doppelte Kontrapunkt in der None u. s. f. Je nach der Intervallenentfernung, in welcher die Umkehrung stattfindet, gibt es nun einen doppelten Kontrapunkt in der Oktave, None, Decime, Undecime, Duodecime. Obiger Erklärung zufolge kann natürlich auch die Oberstimme um eine Oktave, None, Decime u. s. w. tiefer gesetzt werden, nur muss die Hauptbedingung dabei erfüllt werden, dass durch die Versetzung einer Stimme zugleich eine wirkliche Umkehrung der Stimmen erfolgt. Die gebräuchlichste und leichteste Art des doppelten Kontrapunktes ist die in der Oktave. Hierbei haben folgende Umkehrungen der Intervallverbindungen statt:

1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8.
8. 7. 6. 5. 4. 3. 2. 1.

d. h. aus der Prim wird die Oktave, aus der Sekunde die Septime, aus der Terz die Sext u. s. w.



Umkehrung.



Nächst dem doppelten Kontrapunkte in der Oktave sind die Kontrapunkte in der Decime und Duodecime am verwendbarsten. Bei ersterem ändern sich die Intervalle also:

1.	2.	3.	4.	5.	6.	7.	8.	9.	10.
10.	9.	8.	7.	6.	5.	4.	3.	2.	1.

Bei letzterem so:

1.	2.	3.	4.	5.	6.	7.	8.	9.	10.	11.	12.
12.	11.	10.	9.	8.	7.	6.	5.	4.	3.	2.	1.

Zu den beiden im Kontrapunkte gesetzten Stimmen kann noch eine Nebenstimme als ausfüllende oder begleitende Stimme treten. Der Kontrapunkt findet seine Anwendung zumeist in der Fuge, in Motetten, Chören u. dgl., aber auch in Werken des freien Stiles vermag er grosse Wirkung zu thun, wie es die Werke Mozarts, Haydns, Beethovens u. a. beweisen.

Das Studium des Kontrapunktes ist für jeden Komponisten unumgänglich notwendig, da er nur dadurch sich die vollkommen freie Thätigkeit aneignet, welcher er bedarf, um etwas Gutes in seiner Kunst zu schaffen; dadurch lernt er tüchtiges Ausarbeiten und Fortspinnen, die konsequente, logische Entwickelung der musikalischen Gedanken, ohne welches seine Arbeit höchstens eine wertlose, unbefriedigende Mosaik wäre. Man studiert den Kontrapunkt nicht, um bloss Fugen, Kanons u. dgl. machen zu können, sondern um innerhalb der Schranken der Kunstgesetze sich frei bewegen zu lernen, um jede Form, sei sie welche sie wolle, mit einem planmässig zurechtgelegten, in allen Teilen soliden Inhalt füllen zu können.

Die Anfänge des Kontrapunktes, wie überhaupt der Harmonie hat man in dem Organum Hucbalds zu suchen, welches sich zumeist in Quinten-, Quarten- und Oktavenparallelen fortbewegte. Zu Guidos Zeit wagte man es schon, andere Intervalle einzumischen; die Diaphonie (Discantus) und die „Fleurettes“ zeigen eine von der Hauptmelodie (Tenore) ziemlich abweichende Nebenmelodie. Die Erfindung der Noten — im XII. Jahrh. — trug um so mehr zu rascheren Fortschritten der Harmonie bei, als sie ein leichtes Mittel der Aufzeichnung der Töne, der Sichtbarmachung derselben sind. Die Mensuralmusik, welche im XIII. Jahrh. sich rasch entwickelte, blieb nicht beim zwei-

stimmigen Discantus, sondern verband bald auch mehrere Stimmen nach bestimmten Regeln und kannte schon dem Kanon und der Imitation ähnliche Gebilde. Gegen Ende des XIV. oder im Anfange des XV. Jahrh. tritt an die Stelle des Namens „Discantus“ der Name „Contrapunctus“ und die harmonische Kunst gestaltete sich immer schöner aus; Marchettus von Padua lehrt schon die Auflösung der Dissonanz in die Konsonanz und Johann de Muris weiss gute Lehren über das Fortschreiten der Intervalle aufzustellen. Die Praxis ging immer weiter voran und aus ihr zog die Theorie dann feste Grundregeln; bis gegen Ende des XVI. Jahrh. entstanden nach und nach sehr ausführliche Lehrbücher, z. B. von Prosdocimus, Gafurius.

Mit Guillielmus Düfay (c. 1400—74) fängt die Periode des künstlichen Kontrapunktes (c. artificiosus) an, welcher durch die nachfolgenden Meister Ockenheim, Josquin de Près, Willaert u. m. a. (die sogenannte niederländische Schule) besonders gepflegt und zu grosser Vollkommenheit gehoben wurde. Doch artete er bald in eitle und unnütze Künsteleien und Spielereien aus, welche erst im XVI. Jahrh. durch Männer wie Palestrina, Lassus, Gabrieli u. a. zurückgedrängt wurden. Als grösster Theoretiker dieser Zeit steht Zarlino († 1590) da. In der Palestrinischen Periode entfaltete sich die kontrapunktische Kunst in herrlichster Weise und schuf Werke, deren Wert immer in Geltung bleiben wird. Mit dem Aufblühen der Oper und ihrer Ausbildung wurde der Kontrapunktik das Feld streitig gemacht und sie musste sich immer mehr in die Kirche zurückziehen, wo zuletzt — seit ungefähr 100 Jahren — sie auch wenig mehr geachtet wurde, nun aber doch wieder zur Anerkennung kommt. Aufs Höchste hat sie wohl Sebastian Bach vervollkommnet. Im vorigen und laufenden Jahrhunderte schrieben vorzügliche Lehrbücher über den Kontrapunkt unter anderen: Fux (Gradus ad Parnassum), Paolucci, Albrechtsberger, Marx, Bellermann, Dehn, Bussler.

Kontrapunktist heisst derjenige, welcher alle Formen der kontrapunktischen Schreibweise zu bewältigen imstande ist. In früheren Zeiten war Komponist und Kontrapunktist gleichbedeutend; nachdem aber aus dem Kontrapunkte sich ein freier Stil und andere Formen der musikalischen Kunst herausgebildet haben, oder vielmehr die Entwickelung der musikalischen Kunst solche geschaffen, kann doch noch vom Komponisten gefordert werden, dass er auch Kontrapunktist sei, — vom Kirchenkomponisten muss dies gefordert werden, da seine Studien vorzüglich auf die Meister des XVI. und XVII. Jahrh. gerichtet sein müssen, welche ihre Kirchensachen nur im strengen Kontrapunkte schrieben, und aus denen er die beste musikalische Ausdrucksweise des kirchlichen Geistes zu erlernen hat.

Konzert bedeutet entweder ein Musikstück mit Instrumentenbegleitung, das einem oder dem anderen Musiker Gelegenheit gibt, die Fertigkeit und Schönheit seines Spieles zu entwickeln; oder die Zusammenstellung einer Reihe von Tonstücken und die Aufführung derselben durch Sänger oder Instrumentalisten, oder durch beide. Unter letztere Gattung fallen die Concerts spirituels, geistliche Konzerte, in denen nur

geistliche Tonstücke, religiöse Musik, aufgeführt werden. Sie haben ihren Namen von dem Konzerte, welches 1725 von Philidor in Paris für diejenigen Tage eingerichtet worden ist, an welchen die Theater geschlossen waren. Verschieden von diesen sind die Kirchenkonzerte. Dies sind Musikstücke, durch Ludovico Viadana gegen das Jahr 1600 eingeführt, in welchen eine, zwei, drei oder mehrere Stimmen, welche die Cantilenen ausführten, zur Füllung der Harmonie noch eines anderen begleitenden harmonischen Instrumentes (gewöhnlich benützte man dazu die Orgel) bedurften. Zu solchen Tonstücken gab dem Viadana Veranlassung die manchmal zutreffende geringe Zahl der Sänger, welche nicht hinreichte, um eine vier- oder mehrstimmige Komposition aufzuführen; auch der Wunsch war massgebend, den Sängern Kompositionen für verschiedene Stimmen zu liefern, woraus sie eine wählen konnten, um damit Ehre sich zu machen.

Kopfstimme, s. Stimme.

Kornett, 1) soviel wie Zinken (s. d.); 2) eine gemischte Orgelstimme, kräftig und hell.

Korrekt heisst überhaupt jedes Werk einer Kunst, welches mit genauer Beobachtung der vorgeschriebenen Formen und Gesetze gearbeitet ist.

Kreuz, s. Erhöhung.

Krusis, s. Griechische Musik.

Kurrende, ein Singchor aus Schülern der niedern Schulklassen bestehend, der an gewissen Tagen der Woche vor den Häusern von Privatleuten sang und dafür eine Gabe erhielt. Die Einführung der Kurrende wird dem Bischofe von Asti, Scipio Damianus († 1472), zugeschrieben.

Kustos (lat.), der Wächter, ital. mostra, ist der Name des Zeichens, welches früher an das Ende einer Notenzeile gesetzt wurde, um die Tonstufe anzuzeigen, auf welcher die erste Note der nächsten Zeile erscheint, z. B.:



Jetzt wird der Kustos nur mehr in der Choralnotenschrift gebraucht. (S. Choral.)

Kyrie eleison. Dieser Aufruf einer von der Tiefe ihres Elendes durchdrungenen Seele ward nach einigen vom Papste Sylvester, nach anderen vom Papste Damasus aus der griechischen Liturgie in die römische herübergenommen. Gregor d. Gr. bestimmte für seine Kirche, dass es von den Klerikern vor und vom Volke nachgesungen werde; auch fügte er „Christe eleison“ bei. Die alten Ordines Romani sagen bloss, dass der Chor diesen Ruf singend fortsetze, bis der Papst oder Bischof das Zeichen zum Aufhören gebe; eine bestimmte Zahl der Wiederholungen war nicht festgesetzt. War eine Prozession vorhergegangen, bei welcher ohnehin das Kyrie eleison gesungen worden war, so liess man es weg, wie es heute noch z. B. in der Messe vom Karsamstage der Fall ist. War keine Prozession vorhergegangen, so wurde es überdies mit gehobener Stimme, in höherer

Stimmlage gesungen. In der römischen Liturgie findet dieser Ruf neunmal statt, dreimal „Kyrie eleison“ zu Ehren des Vaters, dreimal „Christe eleison“ zu Ehren des göttlichen Sohnes, dann wieder dreimal „Kyrie eleison“ und zwar zu Ehren des heiligen Geistes; die Dreizahl wendet sich also an die heiligste Dreifaltigkeit, während der dreimalige Gesang eines und desselben Rufes das inständige Seufzen und Flehen ausdrückt.

Bis ins Mittelalter hinein betete der Celebrant das Kyrie nicht mit, wenn es gesungen wurde. Nach dem XII. Jahrh. mischte man dem Kyrie eleison auch Paraphrasen, sogenannte Tropen bei, welche sich lange erhielten und die langen Neumen der Melodie mit Text versahen; sie waren nur aus und zur Andacht und Erbauung beigefügt und wurden bloss bei festlichem Gottesdienste gebraucht. So findet sich z. B. in einem 1519 zu Paris gedruckten Missale: „Cunctipotens genitor Deus omnium Creator eleison etc.“ oder „Kyrie eleison, Pater infantium, Kyrie eleison, Refector lactentium etc.“ Ein Missale aus dem Jahre 1631 hat: „Kyrie, fons bonitatis Pater ingenite a quo bona cuncta procedunt, eleison,“ und so in ähnlicher Weise bei jedem wiederholten Rufe; es ist aber in der Rubrik beigefügt: „nullo modo sunt de ordinario seu usu romano.“ In einer analogen Weise sehen wir das Kyrie eleison bei so vielen deutschen Kirchenliedern verwendet. Diese Tropen wechselten selbst nach den verschiedenen Festen. Die Choralmelodien des Kyrie sind nach dem Range des Festes (solemne, dupl. oder semidupl. etc.) bald reicher, bald einfacher gestaltet, jederzeit aber sind sie der vollendetste Ausdruck des zum Herrn um Gnade und Barmherzigkeit seufzenden Herzens. Mit der Melodie des ersten Kyrie stimmt meistens die des Ite missa est oder Benedicamus zusammen.

L.

La (A la mi re), in der Solmisation und bei den Franzosen und Italienern der Ton **a.**

Labialstimmen oder **Flötenwerk** heissen diejenigen Orgelregister, deren Pfeifen vom Winde mittels eines Labiums angeblasen werden. Bei zinnernen Pfeifen heisst der oberhalb dem Aufschnitte flach eingedrückte Teil der Pfeife das Oberlabium (Oberlippe), der unterm Aufschnitte befindliche das Unterlabium (Unterlippe). Innerhalb dem Aufschnitte, im Pfeifenfuss befestigt ist der Kern, eine ziemlich dicke Platte, welche dem Winde nur durch eine enge Spalte am Aufschnitte den Durchgang gestattet, und ihn an das Oberlabium führt, wo er sich schneidet, dieses mit dem Pfeifenkörper in zitternde Bewegung versetzt und den Ton, nach Massgabe der Mensur, formirt.

Lais, s. Kirchenlied.

Lamentationen werden speciell jene den Klageliedern des Jeremias entnommenen Lesungen genannt, welche an den letzten drei Tagen der Karwoche in der ersten Nokturn der Matutin

zum Lese- und Gesangsvortrage bestimmt sind. Die Klagelaute, welche dieser Prophet über den Trümmern einer gottverlassenen und verheerten Stadt aussprach, wendet die Kirche für die von Gott abgewichene, bis ins Innerste verwüstete grosse Gottesstadt, die ganze Menschheit an, wie sie der Herr in seiner eigenen heiligsten Menschheit in jenen Tagen an sich genommen, um ihre Schuld und Strafe zu büssen; ruft sie jeder Seele zu, die durch die Sünde zu einer Wüstenei wird, und fordert mit herzdurchdringender Stimme: „Jerusalem, Jerusalem, convertere ad Dominum Deum tuum,“ „Jerusalem, bekehre dich zum Herrn, deinem Gotte,“ zur Umkehr auf. Diese Lamentationen sind gegenüber allen anderen Lektionen, die immer nur im gewöhnlichen Lektionenton vorgetragen werden, durch eigene Melodien ausgezeichnet, welche bis zum XVI. Jahrh. in höchster Würde und Feierlichkeit, für grossen Stimmumfang und grosse Gesangstüchtigkeit berechnet, der klagenden Stimmung Ausdruck liehen. Die jetzt gebräuchlichen Melodien sind aus den früheren ausgezogen und nach dem Tropus des Magnifikat VI. toni umgestaltet. Auch diese vereinfachte Gesangsweise hat etwas Ergreifendes und Tiefrührendes. Die Tonsetzer des Mittelalters boten alle ihre Kunst auf, um diese heiligen Klagegesänge mit angemessenem harmonischen Schmucke zu umgeben und ihre Wirkung zu erhöhen; Meisterstücke in dieser Beziehung haben wir namentlich von Palestrina und Vittoria. — Die Kirche verbietet nicht, dass die Lamentationen, wenn sie choraliter gesungen werden, die leiseren Töne der Orgel oder eines ähnlichen Instrumentes, z. B. eines Harmoniums, zur Begleitung haben.

Lauda Sion, s. Sequenzen.

Laudes (Lobgesänge) heisst der Teil des kirchlichen Officiums, welcher sich unmittelbar an die Matutin anschliesst, und ähnlich der Vesper aus fünf Antiphonen mit fünf Psalmen, dem Kapitel, Hymnus, Versikel und Responsorium, dem Lobgesange des Zacharias mit einer Antiphon und der darauf folgenden Oration (und an manchen Tagen einer oder mehrerer Commemorationen) besteht. Früher hiess dieser Teil „Matutinus“, weil er am Morgen gebetet oder gesungen wurde. Den jetzigen Namen „Laudes“ erhielt er daher, weil die betreffenden Psalmen fast sämtlich das Lob Gottes aussprechen, wie das Canticum „Benedicite“ und namentlich die zu einem Psalme aneinander gereihten Psalmen 148, 149 und 150. An den Ferialtagen wechseln die Psalmen mit Ausnahme des letzten.

Laudi, s. Oratorium.

Lauf, s. Periode.

Laute, lat. testudo, franz. luth, ital. liuto, ein sehr altes, früher allgemein beliebtes, jetzt aber ganz in Vergessenheit geratenes Saiteninstrument. Sie ist orientalischen Ursprunges; durch die Mauren kam sie nach Spanien, von da nach Italien und dann nach Deutschland. In ihrer Urgestalt war sie der Schale einer Schildkröte sehr ähnlich, daher ihr lateinischer Name (testudo, die Schildkröte). Bei den späteren Lauten war der Körper aus dünnen Ahornspänen bauchig und gegen den Hals enger zusammenlaufend streifenweise zusammengesetzt und mit einem flachen Resonanzboden bedeckt, welcher nahe am

Griffbrette mit einem runden, meist künstlich verzierten Schalloche versehen ist. Der Hals ist lang, ziemlich breit, und das daran befindliche Griffbrett mit Bünden (Halb-Tongriffen) wie bei unseren Guitarren versehen. Unten am Resonanzboden ist der Saitenhalter für 24 Darmsaiten (einige Basssaiten übersponnen) angebracht; 14 dieser Saiten (11 zweichörig) laufen über das Griffbrett und den Sattel in den Wirbelkasten, wo sie gestimmt werden, die übrigen laufen neben dem Griffbrette in einen eigenen Wirbelkasten. Diese letzteren werden aber nicht durch Fingeraufsatz verkürzt, sondern bleiben in ihrer Stimmung und bilden die Grundstimme, weshalb bei verschiedenen Tonarten eine Umstimmung derselben stattfinden musste. Die Stimmung ist gewöhnlich D-moll, aber die Saiten klingen: Contra A, B, gross C, D, E, F, G, A, klein d, f, a, und eingestrichen d, f, a.

Die Tonstücke wurden nicht mit Noten, sondern mit Buchstaben auf einem System von sechs Linien notiert, ohne Vorzeichnung und Schlüssel. Alle sechs Linien hiessen a, wiewohl nur drei leere Saiten dieses Namens vorkommen; die tiefsten Basssaiten wurden durch die Zahlen 6, 5, 4 angezeigt, die nächsten vier mit a und geraden Strichen. Über der sechsten Linie standen zur Bezeichnung der Dauer, welcher die in Buchstaben gegebenen Töne unterliegen sollen, Notenzeichen. Diese Notierung hiess die Lautentabulatur und erhielt sich lange; um 1509 begann man in Italien statt der Buchstaben Ziffern zu gebrauchen. Ein Beispiel der Lautentabulatur ist in der Geschichte der Musik von Ambros, II. Bd. pag. 495, zu finden; vgl. auch Bd. III. pag. 426.

Die Laute scheint durch die Harfe besonders Eintrag erlitten zu haben. Man hatte Lauten von verschiedener Grösse: Diskant , Alt-, Tenor- und Basslauten u. s. w. Aus diesen bildeten sich später mehrere neue Instrumente, deren Saiten auch mit den Fingern gerissen werden, und welche Lauteninstrumente heissen, z. B. die Theorbe, Mandoline, Guitarre u. a.

Lautentabulatur, s. Tabulatur.

Legato (ital.), verbunden, die dem Staccato entgegengesetzte Vortragsmanier.

Leitereigene Accorde sind solche, welche nur aus Tönen bestehen, die der herrschenden Tonart eigen sind.

Leitton, lat. subsemitonium modi, franz. Note sensible, wird vorzugsweise die siebente Stufe der diatonischen Tonleiter genannt, weil sie die Neigung hat, in die Oktav des Grundtones fortzuschreiten. Übrigens kann auch die kleine Septime des Dominant-Septimenaccordes als ein Leitton bezeichnet werden.

Lento, s. Tempo.

Libera me, s. Absolutio.

Ligatur, Ligatura, die Bindung, bezeichnet einmal das vollkommene Aneinanderketten einer Reihe von Tönen, und zweitens die Verbindung zweier oder mehrerer Noten von gleicher Tonhöhe, welche wie ein Ton angehalten werden. Diese Bindung wird durch einen Bogen ⌒ angedeutet. Die Alten bezeichnen mit Ligatur auch den Vortrag mehrerer Noten über

einer Silbe, was durch eigentümliche Verbindung der schwarzen (Choral)-Noten ausgedrückt wurde. In der Mensuralmusik war Ligatur die Verbindung zweier oder mehrerer Noten, welche je nach ihrer Gestalt, Art und Zahl in einem bestimmten Wertverhältnisse zu einander nach gewissen Regeln standen. Ausführliches sehe man in Bellermanns Werk: „Die Mensuralnoten etc.“, in Ambros, „Geschichte der Musik“, II. Bd. u. a.

Limma. Das griech. λεῖμμα, wovon das lat. Limma umgebildet ist, heisst das „Übriggebliebene, der Rest“, und wurde bei den mathematischen Klangberechnungen dies Wort auch von den Alten so gebraucht. Sie hiessen Limma sowohl den zwischen dem grossen und kleinen Halbton, als auch zwischen grosser Terz und Quart verbleibenden Rest.

Liniensystem — bezeichnet die fünf von unten nach oben zu zählenden Linien, deren man sich zur Aufzeichnung der Noten bedient. Die Noten haben ihren Platz sowohl auf als zwischen den Linien und es können mittelst dieser fünf Linien elf Notenstellen bezeichnet werden. Dieses Fünf-Liniensystem hat sich als das vollkommenste erwiesen, weil es dem Hauptumfange jeder Singstimme entspricht und am übersichtlichsten ist; die über die fünf Linien nach oben oder unten hinausliegenden Töne erhalten abgekürzte Linien unter oder über dem Kopfe oder durch denselben. Wenn aber diese Notenlinien durch ihre Häufung (wie bei sehr hohen Tönen der Flöte u. dgl.) das Notenlesen erschweren, so schreibt man die zu hohen (oder zu tiefen) Töne um eine Oktav tiefer (oder höher) und deutet mit einem 8va an, dass sie um eine Oktav höher (beziehungsweise tiefer) auszuführen seien. Aufschluss darüber, welcher Ton auf irgend einer Linie steht, gibt der an den Anfang der Linien gesetzte Schlüssel. Für die Choralnotenschrift wendet man bloss vier Linien an, obwohl auch das Fünf-Liniensystem nichts Ungewöhnliches dabei ist. — Bezüglich der Geschichte ist zu bemerken, dass man im X. Jahrh. zuerst Linien in die musikalische Schrift einführte (s. Hucbald); im XI. Jahrh. zog man durch die Neumen Linien, zuerst eine, dann zwei, eine rote und gelbe: Guido von Arezzo setzte vier Linien fest. Im XII. und XIII. Jahrh. und auch später noch benützten die Harmonisten für den Tenor vier, für den Diskantus fünf Linien; in der Folgezeit kam es auch vor, dass die Komponisten die vier Singstimmen auf ein System von zehn Linien eintrugen, indem sie die Noten jeder Stimme mit besonderen Farben auszeichneten. Bei der Lautentabulatur waren sechs Linien in Gebrauch. Seit der Ausbildung der Harmonie im XV. und XVI. Jahrh. blieb man bei fünf Linien stehen, wogegen alle schon gemachten neueren Vorschläge (Ziffern, Buchstaben u. a.) nicht aufkommen konnten.

Litanei. Dieses aus dem Griechischen (λιτανεία) stammende Wort bedeutet ursprünglich ein Gebet, Flehen, Anrufen. Im engeren Sinne wurde dieses Wort in der alten Liturgie auf die beim Beginne der Katechumenenmesse öfter wiederholte Anrufung „Kyrie eleison“ angewendet, wie auch der heil. Benedikt in seiner Regel mit „Litania“ nichts anderes bezeichnet, als das vor der Oration des Officiums öfter gesprochene „Kyrie eleison“. Die „Litania missalis“, aus dem Orient in die lateinische Kirche

aufgenommen, war eine Anzahl Bitten oder Gebete, welche vom Diakon vor der Kollekte gesprochen oder gesungen wurden, und worauf das Volk mit einem sich gleich bleibenden Rufe (z. B. „Oramus te Domine, exaudi et miserere“) antwortete. Diese Art Litanei erhielt sich bis ins IX. Jahrh. Gregor d. Gr. macht davon in seinem Sacramentarium Erwähnung.

Nach altem liturgischen Sprachgebrauche werden „Litaniae majores und minores“ die Prozessionen genannt, welche am St. Markustage (25. April) und an den drei Bittagen (die drei Tage nach dem 5. Sonntage nach Ostern) stattfinden, während welchen die auch mit dem Namen „Litaniae“ bezeichneten Anrufungen Gottes und der Heiligen gesungen oder gebetet werden. Im allgemeinen aber verstehen wir unter diesem Worte eine Reihe von Bitten und Anrufungen, die teils an Gott, teils an seine Heiligen als Fürbitter gerichtet werden. Sie beginnen stets mit dem Rufe: „Kyrie eleison . . . (Herr, erbarme dich unser . . .)“ und wenden sich an die göttliche Person mit „Miserere nobis (Erbarme dich unser)“, an die heilige Gottesmutter und die Heiligen mit „Ora (Orate) pro nobis (Bitt' [Bittet] für uns)“. In den erhaltenen Denkmälern der ersten christlichen Jahrhunderte findet sich nichts, was unseren Litaneien gliche; doch war ihnen eine Anrufung der Heiligen in einigermassen ähnlicher Weise nicht unbekannt. Aus diesen ältesten Anrufungen hat sich unsere gegenwärtige, schon seit vielen Jahrhunderten von der Kirche adoptierte und begutachtete Litaneienform nach und nach herausgebildet.

Die jetzt rituell angenommenen, d. h. für gottesdienstlichen Gebrauch erlaubten Litaneien sind: die Allerheiligenlitanei (schon sehr alt); die lauretanische, welche von der Marienkapelle zu Loretto den Namen führt, indem die dortselbst angebrachten allegorischen Inschriften und Gemälde, die sich auf die heilige Jungfrau beziehen, in dieser Litanei zusammengefasst sind (XIII. oder XIV. Jahrh.), und die vom heiligsten Namen Jesu, welche durch die lauretanische Litanei veranlasst scheint, späteren Ursprunges ist und auf die Bitten des Herzogs Wilhelm V. von Bayern d. d. 14. April 1646 vom heiligen Stuhle approbiert sein soll. Seit dem 21. August 1862 hat sie mit etwas geänderter Fassung die sichere Approbation des heiligen Vaters Pius IX. erhalten. Alle übrigen noch bekannten Litaneien, z. B. vom heiligsten Altarssakramente, können nur bei Privatandachten benützt werden.

Die Allerheiligenlitanei hat ihre rituelle Anwendung besonders an den Bitttagen und bei der Rückkehr vom Taufbrunnen am Karsamstage und Pfingstsamstage und ist an diesen Tagen dadurch ausgezeichnet, dass die Bitten dupliciert werden, d. h. der Chor antwortet nicht bloss mit dem ℟. „Miserere nobis etc.“, sondern die Kantoren singen die Bitte mit dem Responsorium voran und der Chor wiederholt das Ganze, die Bitte und das Responsorium.

Die Litaneien wurden eine beim Volke sehr beliebte Andacht und fanden ihre häufige Anwendung als Nachmittagsgottesdienst. Zu diesem Zwecke lieferten schon die Komponisten des Mittelalters und ihre Nachfolger herrliche kontrapunktische

Werke, wie auch kaum ein Kirchenkomponist zu finden sein wird, unter dessen Werken nicht auch Litaneien figurieren. Alle besseren, mit dem Geiste der Kirche vertrauten und ihm Rechnung tragenden Meister haben die Form des Wechselgesanges beibehalten, nur der neueren und neuesten Zeit war es vorbehalten, sich von der kirchlichen Form zu entfernen und geistliche Kantaten daraus zu machen. Nun hat man diese ungehörige Form auch wieder überwunden.

Liturgie, vom griech. λειτουργία, öffentliches Amt, wird in der heiligen Schrift meist von einem religiösen Amte oder Dienste gebraucht, in welchem Sinne es denn auch in die Kirchensprache übergegangen ist, wo es den religiösen Dienst oder den christlichen Gottesdienst bezeichnet, und zwar den kirchlich genau bestimmten Gottesdienst, d. h. die Gesamtheit der von Jesu Christo, den Aposteln und der Kirche angeordneten und der Art und Weise ihrer Vollführung nach genau bestimmten heiligen Handlungen der christlichen Gottesverehrung. Im engeren Sinne und vorzugsweise begreift man darunter bloss die Feier der heiligen Messe; im weiteren Sinne noch die heiligen Sakramente, die Sakramentalien und die öffentlichen Gebetsweisen und Andachtsübungen. Da der Kirche daran liegt, dass die gottesdienstlichen Akte in möglichst würdige Formen eingekleidet seien, hat sie von jeher Sorge getragen, die Feier derselben in den Ritualbüchern zu bestimmen, und strebte auch immer die möglichste Gleichförmigkeit an allen Orten an.

Um die liturgischen Gegenstände zu behandeln, die gleichförmige Einhaltung der Riten zu überwachen, Zweifel zu lösen, authentische Erklärungen zu geben u. s. w., hatte Sixtus V. 1588 eine eigene Kommission, die Congregatio sacrorum Rituum (S. R. C.), die Kongregation der heiligen Riten, für ständig eingesetzt.

Die vom Konzil von Trient geforderte Revision des Breviers und Missale, welche für ersteres 1568, für letzteres 1570 geschah, hatte auch die Neubearbeitung der übrigen liturgischen Bücher zur Folge; es folgte 1596 das Pontificale, 1600 das Caeremoniale Episcoporum und endlich 1615 das Rituale romanum. Unter Leo XIII. geschah eine neue Revision und es erschienen als typische Ausgaben, d. h. als solche, nach welchen allein neue Ausgaben oder Abdrücke einzelner Teile gemacht werden dürfen: das Missale und Diurnale 1884, das Brevier 1885, das Caeremoniale Episcoporum 1888, das Pontificale 1888, das Rituale romanum 1887.

Auch die liturgischen Choralgesänge wurden in neuester Zeit (seit 1870) einer Revision unterzogen und es erschienen als officielle „curante S. Rit. Congregatione“ unter den Auspizien der Päpste Pius IX. und Leo XIII. hergestellte und als typisch geltende Ausgaben: a) das Graduale, welches alle stehenden und wechselnden Choralgesänge für die Feier des heiligen Messopfers in sich schliesst; b) das Antiphonarium und Psalterium, welche die Gesänge für die Matutin und die Horen des ganzen Jahres enthalten; c) Directorium chori; d) Officium defunctorum, e) Officium Nativitatis Domini et Hebdomadae sacrae; f) Cantus Passionis; g) Processionale

romanum; b) Vesperale romanum. 1878 erklärte Leo XIII. sämtliche von der Congreg. S. Rit. approbierte und durch Fr. Pustet in Regensburg gedruckte Choralbücher für authentische Ausgaben.

Dass ein Kirchenkomponist und Chordirektor besonders mit der katholischen Liturgie sich vertraut machen, in ihren Geist eindringen und an die bezüglichen Vorschriften sich binden müsse, um auch seine Musik mit den heiligen Handlungen in schönen Einklang zu bringen, versteht sich wohl von selbst.

Lobgesang = Hymnus (s. d.).

Loco = am Orte, deutet an, dass die bis dahin um eine Oktav (8va) höher oder tiefer gespielten Noten wieder in ihrer ursprünglichen Lage gelten.

Ludi magister (Meister des Spieles) hiessen früher die Organisten.

Lydisch, s. Kirchentonarten.

M.

M. M. Abkürzung für „Mälzls Metronom“.

Maggiore oder franz. majeur (grösser), bedeutet in einem Tonstücke den Übergang aus der weichen (minore oder mineur) Tonart in die harte; das maggiore (grösser) und minore (kleiner) bezieht sich auf die Terz, welche das charakteristische Intervall der harten und weichen Tonart ist.

Magnifikat, der Lobgesang, welchen die seligste Jungfrau Maria im Hause des Zacharias anstimmte (Luk. 1, 46—55). In den ersten christlichen Zeiten wurde er schon in die kirchlichen Gesänge eingereiht und fand früher seine Verwendung auch an Sonn- und Festtagen beim Frühgottesdienste; jetzt wird er täglich in der Vesper gebetet. Dieses Lobgesanges bemächtigte sich die harmonische Kunst des XVI. und XVII. Jahrh. mit Vorliebe und schuf für ihn die kostbarsten und erhabensten Tongebilde; doch fasste man ihn, dem Sinne gemäss, mehr als demütiges Danklied, denn als festlichen Jubelgesang auf, weshalb auch da, wo die Meister sich der kirchlichen Intonation anschlossen, sie ihm vorherrschend die weiche Tonart aneigneten; die Demut, das Bewusstsein, so Grosses sei der Lobsingenden geschehen ohne Verdienst, sie habe es empfangen als ein Geschenk der Gnade, spricht vor allem als Grundgefühl sich aus.

An hohen Festtagen war es im Mittelalter Gebrauch, nach einem oder zwei Versen des Magnifikat (wie beim „Benedictus“) im einfachen Choralgesange die Antiphon einzuschieben, wodurch ausser einer der Festlichkeit angemessenen Ausdehnung ein anderer Zweck erreicht wurde, nämlich dass die während dieses Kantikums stattfindenden Incensationen gut vollendet werden konnten.

Im Mittelalter wurde es bei Vorschriften für das Chorgebet bloss mit „Evangelium“ gleich dem Cantikum „Benedictus“ bezeichnet.

Maitrise (franz.), die Bezeichnung einer kirchlichen Singschule.

Man., abgekürzt statt Manuale; weist den Organisten darauf hin, dass er den bezeichneten Passus auf dem Manuale mit Hinweglassung des Pedals zu spielen habe.

Maneries (lat.), soviel als modus, tropus.

Manieren. soviel als Verzierungen (s. d.)

Manual, in der Orgel die für das Spiel der Hände bestimmte Klaviatur. Grössere Orgeln haben zwei, drei, auch vier Manuale, von welchen eines das Hauptmanual heisst, da es die meisten und kräftigsten Stimmen enthält; die übrigen als Nebenmanuale bezeichnet. Bei zwei Manualen heisst das über dem Hauptmanuale liegende auch Oberwerk.

Manuale heisst ein Buch, welches von kleiner Form und geringem Umfange, nur das Nötigste und am öftesten Vorkommende, z. B. im Choralgesange enthaltend, zum Handgebrauche eingerichtet ist.

Manubrien werden die Registerknöpfe der Orgel genannt.

Manus musicalis, die musikalische oder harmonische Hand, s. Guidonische Hand.

Marcato gleich markiert, accentuiert, steht in einem Tonsatze bei Stellen und Stimmen, welche besonders kräftig hervorgehoben werden sollen.

Marianische Antiphonen, s. Antiphon.

Marienfeste. Der katholische Christ kennt nach Gott kein Wesen, das mehr der Verehrung und Huldigung würdig wäre, als Maria, die unbefleckt empfangene Jungfrau, die mit den höchsten Gnaden gezierte Mutter des Gottessohnes, des Heilandes der Welt. Ihre innige Beziehung zur Welterlösung wissen wir zu schätzen; als die mit grosser Macht ausgerüstete Fürsprecherin erscheint sie uns in den Erweisen ihrer Mutterliebe doppelt liebenswürdig, und nur ein Ausfluss dieser Erkenntnis und Liebe ist es, wenn die Kirche eigene Festtage zur besonderen Verehrung Mariä angeordnet hat, wenn die Gläubigen sie mit kindlicher Zärtlichkeit und besonderem Eifer verehren. Der Marienkultus ist so alt wie die Kirche, und mehrere der Feste der seligsten Jungfrau haben ihren Ursprung im hohen christlichen Altertume, z. B. die Feste Mariä Verkündigung und Mariä Himmelfahrt wurden schon im V. Jahrh., Mariä Lichtmess im VI. Jahrh. begangen. In den Katakomben wurden Bilder der heiligen Gottesmutter gefunden, in begeisterten Anrufungen giesst der heil. Ephrem der Syrer seine lieberglühende Seele gegen die Himmelskönigin aus, und mit den Jahrhunderten mehren sich Hymnen und Lobgesänge zu Ehren Mariä, bis in der Periode der Mystiker diese poetische Huldigung den höchsten Gipfel erreicht. Einen wunderbar reichen Blütenkranz könnte man um ihr Haupt winden von den ausserordentlich zahlreichen Hymnen, Sequenzen, Litaneien, die bis auf unsere Tage zu ihrer Ehre und Verherrlichung gedichtet und gesungen worden. Hinter den Dichtern blieben die Sänger und Tonkünstler nicht zurück, sie wollten auch den Tribut ihrer Liebe durch vorzügliche Erzeugnisse ihrer Kunst der geliebten Gottesmutter zu Füssen legen. Eine schöne Stufenleiter führt von den tiefinnig gefühlten

Gesängen im einfachen Choral bis zu den künstlichst ausgebildeten Schöpfungen harmonischer Kunst. Überall aber tritt begeisterte heilige Liebe und kindliche Zärtlichkeit, manchmal auch schwärmerische Miene hervor. Die Antiphonen, Hymnen, Sequenzen u. dgl. für die Feste Mariä zählen in der Regel zu den besten Stücken des Chorals und der älteren harmonischen Kirchenmusik.

Die vorzüglichsten Feste Mariä, welche in der katholischen Kirche gefeiert werden, sind:

1) Festum Immaculatae Conceptionis B. V. M., das Fest der unbefleckten Empfängnis Mariä (8. Dez.);

2) Festum Purificationis, das Fest der Reinigung Mariä oder Mariä Lichtmess (2. Febr.). An diesem Tage findet eine feierliche Kerzenweihe statt, während welcher der Chor einige aus dem im Missale stehenden Antiphonen, „Lumen ad revelationem", „Exurge Domine" und nebst dem Canticum Simeonis „Nunc dimittis", nach dessen einzelnen Versen die zuständige Antiphon wiederholt wird, vorzutragen hat; ebenso die Antiphonen „Adorna" oder „Responsum" und die Versikel „Obtulerunt" bei der darauf folgenden Prozession.

3) Festum Annuntiationis B. V. M., das Fest der Verkündigung Mariä (25. März);

4) Festum Visitationis B. V. M., das Fest Mariä Heimsuchung (2. Juli);

5) Festum Assumtionis B. V. M., das Fest der Himmelfahrt Mariä (15. Aug.);

6) Festum Nativitatis B. V. M., das Fest der Geburt Mariä (8. Sept.);

7) Festum VII Dolorum B. V. M., das Fest der sieben Schmerzen Mariä, welches am Freitag vor dem Passionssonntage und am 3. Sonntage im September gefeiert wird, und durch die herrliche Sequenz „Stabat mater" ausgezeichnet ist.

Im Mittelalter war eine grosse Anzahl Hymnen und Sequenzen für diese einzelnen Feste der seligsten Jungfrau in Übung, von denen aber bei der tridentinischen Reform des Missale und Breviers nur die Hymnen „Ave maris stella" und „O gloriosa Virginum", welche beide ein hohes Alter aufweisen, und die Sequenz „Stabat mater" beibehalten wurden (für das Officium parvum B. V. M. noch der Hymnus: „Memento salutis auctor"). Kirchliche Aufnahme und Übung fanden ferner die sogenannten Marianischen Antiphonen am Schlusse der Tagzeiten: Ave Regina, Regina coeli, Salve Regina und Alma redemptoris mit ihren lieblichen Melodien; an einigen Orten werden auch die Antiphonen: Stella coeli, Immaculata, O praeclarum vas, bei bestimmten Gelegenheiten gesungen.

Eine besondere Anregung für die Verherrlichung der seligsten Jungfrau Maria gab in unserem Jahrhunderte den Dichtern und Tonkünstlern die Feier des nur den Charakter einer Privatandacht tragenden Marien- oder Maimonats. In dieser Beziehung sind zu erwähnen die Dichter Guido Görres, P. Gall Morel, Muth u. a., deren liebliche Marienlieder grösstenteils eine glückliche musikalische Bearbeitung durch Heuberger, Greith, Aiblinger, Julius Maier, Lindpaintner,

Seiler, Koenen, Haller, P. Theresius u. v. a. erfahren haben.

Matutin, hora matutina, bildet mit den Laudes den ersten Teil des kirchlichen Officiums oder Breviergebetes. Ursprünglich hiess sie „Vigiliae nocturnae“ und wurde in drei Abteilungen während der Nacht, wie die Römer die Nacht in drei Vigiliae einteilten, gebetet und gesungen. Als später das Officium bloss Gebet der Kleriker wurde, zog man diese drei Abteilungen und die Laudes (Vigiliae matutinae) in eine Hore oder sogenannte (grosse) Gebetstunde zusammen. Sie besteht jetzt aus dem Vorbereitungsgebete Pater, Ave, Credo, dem Verse „Domine labia etc.“, dem Einleitungsspruche „Deus in adjutorium etc.“, woran sich das Invitatorium mit dem 94. Psalme, der Hymnus und die drei Nokturnen schliessen. Jede Nokturn besteht aus drei Psalmen mit ihren Antiphonen (in der österlichen Zeit nur mit einer Antiphon), drei Lektionen und ebenso viel Responsorien. An die neunte Lektion schliesst sich ausser dem Ferialofficium und der Fastenzeit das „Te Deum“, worauf die „Laudes“ beginnen. So ist die Anordnung im römischen Brevier; einige Ordensbreviere weisen eine andere Ordnung auf.

Maxima, s. Noten.

Mediante, Name der Terz des Dreiklanges.

Mediatio, s. Psalm.

Mehrchörig ist derjenige Tonsatz, der in der Vereinigung mehrerer vierstimmiger Chöre zu gemeinschaftlicher Wirkung besteht. Von dem mehrchörigen Satze ist der mehr als vierstimmige Satz zu unterscheiden, indem bei ersterem zwei oder mehrere Stimmkörper, für sich bestehende Chöre, wovon jeder seine eigene Fundamentalstimme oder seinen Bass hat, ihre Wirksamkeit selbständig gegeneinander äussern, bei letzterem aber alle Stimmen auf einer Bassstimme beruhen und einen einzigen, mehr als vierstimmigen Chor bilden. Die Alten nannten z. B. einen Satz für acht Stimmen in zwei Chöre geschieden: „a otto voci in due cori reali“, einen Satz von acht Stimmen mit einer Fundamentalstimme: „a otto voci reali“. Ockenheim komponierte schon für viele Stimmen (bis zu 36); die berühmten Niederländer des XVI. Jahrh. aber schrieben nur vier-, selten fünf- oder sechsstimmig. Erst Adr. Willaert versuchte wieder die Komposition für zwei Chöre. Um die Mitte des XVI. Jahrh. benützte man die mehrstimmige und mehrchörige Satzweise zu erhabener Wirkung. Vorzügliche Werke derart lieferten Willaert, die beiden Gabrieli, Palestrina, Lasso, Ingegneri. Im XVII. Jahrh. gab es keinen tüchtigen Meister, der nicht den vielstimmigen Satz gepflegt hätte; man stieg mit der Stimmenzahl bis zu 36, ja selbst 48 Stimmen (Benevoli 1650 und Ballabene 1790). Im XVIII. Jahrh. nahm die Sucht nach Vielstimmigkeit wieder ziemlich ab.

Mehrdeutig nennt man einen Ton, ein Intervall, einen Accord, insofern ihm gemäss einer verschiedenen Herleitung verschiedene Deutung unterlegt werden kann.

Mehrstimmig, s. Stimme.

Melisma (im Griechischen: Lied, Gesang, Weise) bedeutet als technisch-musikalischer Kunstausdruck den verzierten

Gesang, die durch mehrere Noten über einer einzigen Silbe dargestellte Verzierungsfigur.

Melodie. Melodia (von μέλος, Gesanglied), ist im allgemeinen jede Reihe von nacheinander folgenden Tönen, im Gegensatze zur Harmonie, welche mehrere Töne miteinander gleichzeitig ertönen lässt; näher bestimmt aber eine in sich selber und rhythmisch zu einem bestimmten musikalischen Gedanken geordnete Folge einzelner Töne. Die Melodie ist der wesentlichste Teil des Musikstückes, die Seele desselben, der die Harmonie, als solche, nur als aushelfendes und unterstützendes Ausdrucksmittel untergeordnet bleibt; die Melodie gleicht der Zeichnung in einem Gemälde, den Kontouren, die Harmonie den Farben, dem Kolorit. Eine gute Melodie zu erfinden, ist Sache der Phantasie und des Gefühls und kann nicht gelehrt werden; was Melodik heisst, ist nur die Lehre von der regelrechten Gestaltung, von dem regelrechten Bau der Melodie, wie sie aus symmetrischen Taktgliedern bestehen muss, wenn sie leicht, fasslich und gefällig sein soll; weist an, verschiedene Einschnitte, Kadenzen, Ruhepunkte zu setzen, die Perioden zu konstruieren und aneinander zu reihen, gibt die ästhetischen Bedingungen an u. dgl.

Man hat dem Gregorianischen Choral oft den Vorwurf gemacht, dass er nicht Melodie sei. Allerdings in dem strikten neueren Sinne nicht, da ihm der streng symmetrische, abgemessene Bau fehlt; dass aber seine Tonreihen wirklicher Ausdruck von Empfindungen und Stimmungen, wenn auch nicht von leidenschaftlichen sind, kann nur Vorurteil oder Unkenntnis verneinen.

Während die neuere Tonkunst alle möglichen Intervalle in der Melodie zulässt, hatten die Alten strenge Regeln in dieser Beziehung, gemäss welchen ein Choral melodisch oder unmelodisch charakterisiert wurde. Hiernach durften nur diatonische Intervalle, d. h. solche, welche in der diatonischen Oktavenreihe vorkommen, gebraucht werden. Diese Gesetze haben einen sehr frühen Ursprung, da man sie schon in den alten Weisen des Gregorianischen Chorals beobachtet findet. Sie sind von da in die Mensuralmusik herüber genommen worden und bilden gleichsam ein Gesetz für alle wahre Kirchenmusik. Mit dem Verlassen dieser Gesetze beginnt der Verfall der Kirchenmusik. Diese Regeln waren nicht etwas Pedantisches, sondern hatten ihre guten, aller Achtung werten Gründe; einmal war dafür massgebend, dass die Gesänge leicht auszuführen seien, was bei schwierigen Intervallen, dergleichen die verminderten und übermässigen sind, nicht so gut möglich wäre; dann lag den Alten daran, ihrer Musik den Stempel der erhabensten Einfacheit und reinsten kirchlichen Keuschheit aufzudrücken, sie fern von aller Leidenschaftlichkeit zu erhalten.

Melodik, die Lehre von der Melodie.

Melodisch nennt man jede Tonreihe, welche dem inneren und äusseren Wesen, den Gesetzen u. s. w. der Melodie entspricht, welche überhaupt einen musikalischen Gedanken ausspricht, oder auch welche auf das Ohr und Gemüt einen ange-

nehmen Eindruck macht; Tonreihen, welche dieser Merkmale entbehren, werden unmelodisch genannt.

Melopoia (griech.), die Kunst oder auch Anweisung, Melodien anzufertigen oder zu komponieren.

Melos (griech.), Gesang oder Lied.

Mensur, mensura, Mass, ein musikalischer Kunstausdruck von verschiedener Bedeutung. Manchmal deutet es das mathematische Verhältnis der Töne zu einander, also soviel als Intervall an; manchmal das quantitative Verhältnis derselben, das Mass in Länge und Kürze; gewöhnlich aber versteht man darunter in der Instrumentalbaukunst die mathematische Einteilung der wesentlichsten Teile eines Instrumentes, sowohl im Verhältnisse zu einander unter sich, als zu ihrer Wirkung. So bedeutet z. B. bei Blasinstrumenten und der Orgel die Mensur das Verhältnis der Weite des Rohres und der Pfeifen zu deren Länge; bei Saiteninstrumenten die verhältnismässige Länge der Saiten zu der Höhe oder Tiefe des Tones u. dgl. Eine Geige von kurzer oder kleiner Mensur hat einen kleineren Körper als gewöhnlich, kürzeren Hals u. dgl., daher auch engere Spielart. Auf die Höhe oder Tiefe der Stimmung hat eine kleinere oder grössere Mensur zwar keinen Einfluss, aber auf die Klangfarbe und Klangkraft.

Mensuralmusik oder Mensuralgesang bezeichnet die in bestimmte taktmässige oder vielmehr taktmässig bestimmte Geltung gebrachte Musik von dem Anbeginne des Taktwesens, das sich zuerst aus der Prosodie, den Längen und Kürzen der gesungenen Worte des Kirchentextes entfaltete, bis in das XVI. oder XVII. Jahrh., wo das alte Takt- oder Mensuralwesen in unser jetziges Taktsystem überging. Der Gegensatz war der Cantus planus, oder musica plana, der Choralgesang, welcher in freierem Rhythmus, ohne solche abgemessene Geltung der Noten dahinschritt. Ein Zeitpunkt, wann die Mensuralmusik begann, lässt sich selbstverständlich nicht genau angeben, da es sich hierbei nicht um eine plötzliche glückliche Entdeckung, sondern um die Entwickelung einer Kunst handelt, deren Schritte oft ganz unscheinbar sind und sich erst nach und nach zu augenfälligeren Resultaten gestalten. So lange die Musik nur einstimmig oder symphonische Diaphonie — gleiches Organum — war, reichte die alte unbestimmte Tonbezeichnung notdürftig aus; als aber mehrere Töne in die Harmonie eingeführt, und über eine Note mehrere Töne als Diskantus gesungen wurden, was schon zu Guidos Zeiten in durchgehenden Tönen der Fall war, musste man sich nach bestimmteren Notengeltungszeichen umsehen. Wie die Kunst sich in sich erweiterte, musste auch die Tonschrift eine Erweiterung und Verbesserung erfahren. Um die Mitte des XII. Jahrh. mag man begonnen haben, den Tönen eine bestimmte Länge oder Kürze zuzuweisen und hierfür entsprechende Wertzeichen, Noten festzustellen. Zu letzteren benützte man die bisher in Frankreich üblichen quadratischen Choralnoten ▪ ▪ ♦ und stufte ihren Wert so ab, dass die eine den doppelten Wert der folgenden hatte: duplex longa ▬, longa ▪, brevis ▪, semibrevis ♦. Bald jedoch verliess man die Zweiteilung und machte jede Note dreiteilig, indem man dies

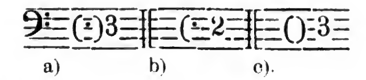
für das Vollkommenste hielt und darum einen modus perfectus annahm, die Zweiteilung als unvollkommen, modus imperfectus, bezeichnete. Alle von Coussemaker aufgefundenen vorfranconischen Traktate lehren schon die Dreiteilung: duplex longa = 2 longae; longa = (3) (2) breves; das Verhältnis der semibrevis zur brevis war noch nicht ganz klar gestellt, dies geschah erst im XIII. Jahrh. Damit im Zusammenhange stand die Lehre vom modus, d. i. vom Fortschreiten des Tenors oder Cantus firmus in bestimmten Notengruppen, sowie die Lehre von den Ligaturen und den Pausen. In der ersten Hälfte des XIII. Jahrh. war die Mensuraltheorie schon so weit vorgeschritten, wie sie in den Traktaten von Franco von Köln, Hieronymus von Mähren u. a. aufgezeichnet ist. Es hatten sich auch schon unterschiedene Kompositionsformen für zwei, drei, vier Stimmen herausgebildet, als z. B. motettus, rondellus, copula, hoquetus. Als Komponisten (notatores, organistae) vor Franco werden genannt: die Pariser Singmeister Perotinus, Robert de Sabilone, Petrus, Leoninus, ein anderer Franco u. s. w.

Was den Inhalt der Mensurallehre angeht, so ist es unmöglich, in Kürze einen klaren Einblick in dieselbe zu vermitteln. Es sei darum auf Werke, welche speciell davon handeln, verwiesen, z. B. Bellermann, Die Mensuralnoten und Taktzeichen des XIV. und XV. Jahrh. (Berlin 1858); Ambros, Geschichte der Musik, II. Bd. (Breslau 1864); Jakobsthal, Die Mensuralnotenschrift des XII. und XIII. Jahrh. (Berlin); Riemann, Studien zur Geschichte der Notenschrift (Leipzig 1878). — Nur etwas weniges soll angedeutet werden. Anfänglich bedienten die Mensuralisten sich bloss der genannten vier schwarzen Noten; um 1300 kamen noch die minimae ♩ und semiminimae ♪ hinzu; etwas später gebrauchte man Noten mit weissen Köpfen, während man die schwarzen (notae coloratae) nur für mindere Notenwerte (semiminima, fusa, semifusa) verwendete. Die Pausen waren den Notenwerten entsprechend (ungefähr wie unsere Pausen gestaltet). Ausserdem beachtete man in den früheren Zeiten die Ligaturen, eine Notenfigur, welche mehrere über einer Silbe stehende Noten verband, und die Plica, eine Verzierung, welche einen über oder unter der nächstfolgenden Note zu singenden Ton andeutete.

Die Dreiteilung der Notenwerte ging bloss bis zur Semibrevis; von der minima an galt nur Zweiteilung. Ein Punkt nach einer Note verlängerte (perfektionierte) sie entweder, oder er zeigte die zu einem modus gehörige Zahl von Noten an (Punctum divisionis).

Bezüglich der Wertbestimmung bezog sich Modus major auf das Verhältnis der maxima (früher duplex longa) zur longa, Modus minor auf das Verhältnis von der longa zur brevis, beide konnten perfectus oder imperfectus, d. h. drei- oder zweiteilig sein; Tempus perfectum oder imperfectum wies auf das dreioder zweiteilige Verhältnis zwischen brevis oder semibrevis; prolatio major und minor bezog sich auf die Teilung der semibrevis, ob sie drei oder zwei minimae enthalte. Diese Verhältnisse

wurden am Anfange des auf fünf Linien geschriebenen Gesanges durch verschiedene Zeichen angedeutet, z. B.



a) b) c).

a) Modus minor perfectus temporis perfecti cum prolatione majore; b) Modus minor imperfectus temporis imperfecti cum prolatione majore; c) Modus minor perfectus temporis perfecti cum prolatione minore.

Messe, Missa. Die heilige Messe ist die höchste Kultushandlung in der katholischen Kirche, ja, der Mittelpunkt des ganzen Kultus oder des Dienstes, den der Mensch seinem Gotte darbringt. Als die fortwährende unblutige Erneuerung des blutigen Opfers von Golgatha steht sie da als der heiligste Akt, in welchem sich Gott wiederholt den Menschen schenkt und opfert, und diese wieder in Vereinigung mit ihrem Gotte treten, die Erlösungsgnade sich aneignend. Als das höchste Opfer von der Kirche von Anbeginn gefeiert, wurde der eigentliche Opferakt mit symbolischen Handlungen, welche dazu in nächster Beziehung stehen, umgeben, wie ein kostbarer Edelstein mit goldener und silberner Fassung umschlossen. Zur hehren Feier aber genügte nicht das bloss gesprochene Wort, die dabei im Herzen sich mächtig regenden Gefühle und Stimmungen drangen in gesteigerter Ausdrucksform durch die gesungenen Töne hervor; Gesang war von Anfang an wesentlicher Bestandteil der katholischen Opferfeier. Dass in späteren Jahrhunderten eine stille Messfeier, anfänglich eine durch gewichtige Umstände hervorgerufene Ausnahme, auch wieder aus bedeutenden Gründen nunmehr die Zahl der feierlich mit Gesang abgehaltenen Messen überbietet, schwächt dieses Faktum nicht ab.

Was hier hervorgehoben werden muss, das ist der bei dem heiligen Messopfer stattfindende Gesang, die Kirchenmusik, nicht minder das vom Celebranten und den Leviten, als das vom Chore Gesungene.

Das erste liturgische Gesangstück ist der Introitus, mit welchem der Sängerchor die heilige Handlung des Messopfers eröffnet. Leider war geraume Zeit hindurch dieser Gesang vergessen und unbekannt, obwohl er eine grosse Bedeutung in sich schliesst; denn er gibt in Text und Melodie den Grundgedanken für das betreffende Fest, ist so eine wahre Einleitung und Vorbereitung für die Messfeier, wie das „Invitatorium“ für das Officium. An den Introitus reiht sich das Kyrie an, wodurch die Barmherzigkeit Gottes angefleht wird, seinem Volke die nötige Gnade (Verzeihung und Heiligung) angedeihen zu lassen.

Hocherfreut über die in Christo erschienene Erbarmung Gottes, über die vollbrachte Erlösung des ewigen Hohenpriesters stimmt der Priester im Jubeltone das Gloria, den englischen Lobgesang an, welches der Chor in freudig erhabenem Schwunge fortsetzt.

Mit gehobener Stimme fleht der Celebrant in den Kol-

lekten oder Orationen um Segen; die Gebete beziehen sich alle auf die Feier des Tages. Da sich alles auf die uns zu teil gewordene Offenbarung, wie sie im göttlichen Worte und den göttlichen Thaten enthalten ist, gründet, so singt der Subdiakon darauf die Epistel im einfachen Lesetone, nach ihm der Diakon das Evangelium in dem feierlichen Evangelientone. Zwischen der Epistel und dem Evangelium lässt sich wieder der Chor vernehmen und trägt entweder das Graduale mit dem Alleluja, oder den Traktus, oder auch als Fortsetzung des Alleluja die Sequentia vor. Das Graduale ist gleichsam eine allgemeine Zustimmung zu dem, was in der Epistel als Wort des heiligen Geistes an die Kirche verkündet worden, und spricht bald Gefühle des Dankes, bald der Freude, des Vertrauens, des Bussschmerzes u. s. w. aus, während der Diakon Zeit gewinnt, sich für die Verkündigung des Evangeliums vorzubereiten. Namentlich zeichnen die „Alleluja" mit ihren oft sehr ausgedehnten Neumen oder Jubilen den grossen Jubel der Seele ob der Barmherzigkeit und Huld Gottes; die Sequenzen erzählen die Wunderthaten Gottes oder singen sein Lob in den Werken und Tugenden der Heiligen, während der Traktus die bussfertige, reumütige, zerknirschte Stimmung ausspricht.

Nach dem Evangelium fordert der Celebrant durch Anstimmen des „Credo in unum Deum" zur sofortigen Ablegung des Glaubensbekenntnisses und Neubelebung des Glaubens auf, und der Chor setzt das „Credo" in feierlich ruhigem Tone fort. Grundzug ist: Feste Überzeugung, ruhige Betrachtung und Beschaulichkeit.

Der Gesang des darauf folgenden Offertoriums hat einen ähnlichen Inhalt wie der Introitus und gibt die dem Feste ent-entsprechende Stimmung der Opfernden an.

Sobald der Priester die Präfation, jenen herrlichen Lobgesang, wobei anfangs das Volk oder der Chor antwortet, zu Ende gesungen hat, ertönt in feierlichem Jubel das dreimal Heilig, „Sanctus", mit „Benedictus", welches letztere beim Einzuge des göttlichen Heilandes in Jerusalem erscholl und hier auf den auf dem Altare erscheinenden Jesus angewendet ist. Seit langer Zeit werden diese beiden Stücke, aber nur bezüglich des Gesanges, getrennt und ersteres vor, letzteres nach der Wandlung gesungen, wie es das Caeremoniale Episc. L. II. c. 8. Nr. 71, 72 vorschreibt und ein D. C. R. vom 12. Nov. 1831 wiederholt ausspricht. „Sanctus cantari post praefationem, sed Benedictus, qui venit reservari post elevationem ss. Sacramenti, quae Ceremonialis dispositio in Missis Pontificalibus servanda est, et laudabiliter in aliis. Si autem Benedictus in aliis Missis ante consecrationem cantatur, sub elevatione vel potius postea potest cantari „Tantum ergo" vel aliqua antiphona ss. Sacramento propria." Die stereotype süssliche und sentimentale Behandlung des Benediktus in der modernen Musik mag wohl einen Anklang an eine mystische Miene zum göttlichen Heilande geben, aber der wahren kirchlichen Stimmung, welche demütige Anbetung mit einem Rückblicke auf unsere Sünden ist, wodurch wir den Herrn ans Kreuz geschlagen, — entspricht sie nimmer.

Beim „Pater noster" singt auch der Priester wieder mit

lauter Stimme und der Chor antwortet mit den ℟. ℟.: „Amen; Sed libera nos etc.“, worauf er dreimal wie der Priester ruft: „Agnus Dei“, Lamm Gottes, das du hinwegnimmst u. s. w., erbarme dich unser, verzeihe uns unsere Sünden, die du auf dich genommen hast, und schenke uns dann den Seelenfrieden in der Vereinigung mit dir, „dona nobis pacem“.

Die Communio, gewöhnlich in einem Psalmverse bestehend und dem Inhalte und der Stimmung nach übereinstimmend mit dem Charakter und der Bedeutung des Festes schliesst im Gesange sich unmittelbar an das „Agnus Dei“ an. Auch die „Communio“ ist seit langem von den Chören ignoriert worden gleich dem Introitus (und Graduale). Noch beteiligt sich der Chor an den Responsorien auf die vom Celebranten gesungene „Postcommunio“ und beantwortet das „Ite missa est“ oder „Benedicamus Domino“ durch „Deo gratias“ in gleicher Melodie mit dem „Ite missa est“.

Um den Geist und Charakter der Messgesänge — als Ausdruck der kirchlichen Stimmung — kennen zu lernen (und welcher Kirchenkomponist oder Chordirektor darf dies unterlassen?), reichen Worte und Erklärungen nicht hin; man muss sich an den streng liturgischen Gesang, dessen sich die Kirche von jeher bediente und worin sie den wahren Ausdruck niedergelegt und die richtige Stimmung verdollmetscht hat, an den Gregorianischen Choral halten. Dieser muss studiert und in seiner heiligen Tiefe erfasst werden, wozu Kenntnis und klares Verständnis des Messritus und vorzüglich ein frommes Gemüt und gläubiges Herz den besten Schlüssel leiht. Denn nicht Wissenschaft und technische Vollendung allein machen den kirchlichen Tonkünstler, sondern vielmehr die Frömmigkeit und der kirchliche Sinn, welcher ihn befähiget, die in sich aufgenommene kirchliche Stimmung durch seine Kunst in Tönen wieder zu geben. Wäre das immer der Fall gewesen, und hätten die Komponisten nicht ihre Ansicht und Meinung, ihr oft so verkehrtes subjektives Urteil, losgetrennt von der Kirche, als massgebend verfolgt, wir hätten nicht über so viel Quark und unkirchliche Musik zu klagen; denn die Kirche kennt keine Leidenschaftlichkeit, ist gleich fern von excessiver Freude als niederschlagender Trauer, verabscheut alle weltliche Sentimentalität, dramatische Effekte und süssliche Melodiehascherei und alles gemeine und triviale Musikmachen. In der Kirche wird Trauer durch Hoffnung und Vertrauen gemildert und mit sanfter Ruhe übergossen, die Freude durch den Gedanken an die ehrfurchtgebietende Majestät Gottes und an die Gebrechlichkeit der Menschennatur in massvollen Grenzen erhalten. Alles soll erhaben sein über den Schwächen und Ausschreitungen des Individuums. Und darnach bemisst sich auch die Aufgabe des Chores als Teilnehmer an der heiligsten Handlung. Der Chor wird sich aber seiner hohen Aufgabe erst dann vollkommen bewusst werden, wenn er auch in räumlicher Beziehung mit dem celebrierenden Klerus wieder in nähere Verbindung tritt.

Beigefügt seien noch einige Bestimmungen, welche speciell den Gesang bei dem heiligen Messopfer betreffen; andere wolle man im Artikel „Orgel“ nachsehen. „In Missa conventuali semper

cani debent Gloria, Credo, totum Graduale, Offertorium, Praefatio et Pater noster. C. S. R. 14. April 1753. Vgl. C. S. R. 29. Dec. 1884 (Dioec. Lucionens.). — A cantoribus in choro incipi non potest Introitus, priusquam Sacerdos eamdem Missam celebraturus ad altare pervenerit. C. S. R. 14. April 1735. — Sacerdos celebrans Missam conventualem, in qua chorus symbolum apostolorum cantare tenetur, illam prosequi non potest eo tempore, quo a choro cantatur symbolum praedictum. C. S. R. 17. Dec. 1695. — Submissa voce dicenda (tum div. Officii tum Missae), quae omittuntur ob sonitum organi; quando non pulsantur, integre esse cantanda. C. S. R. 22. Juli 1848. — Per Episcopum provideatur, ut Symbolum apost. integre intelligibili voce decantetur. 10. Mart. 1657. Caerem. Ep. l. I. c. 28. n. 10. — In Missis de Requiem, quae celebrantur cum cantu, canendum esse versum „Absolve" et Sequentiam „Dies irae". C. S. R. 27. Febr. 1847. — Zahlreiche kirchliche Aussprüche kämpfen gegen den Missbrauch, die kirchlichen Messtexte zu verkürzen, zu verstümmeln oder auszulassen, namentlich aber wird immer das volle und verständliche Absingen des „Credo" gefordert.

Metrik (griech.), die Lehre vom Metrum, d. i. vom Versmasse, welches wiederum in der Folge einzelner rhythmischer Glieder (Versfüsse) zusammengesetzt aus Silben von bestimmter Länge (—) oder Kürze (⏑) besteht. In der Musik hat das Metrum mit den Tonfüssen, aus welchen die verschiedenen Arten des Taktes bestehen, sowie mit der Ähnlichkeit ihrer Wiederkehr zu thun, und ist also eigentlich die herrschende Bewegung einer musikalischen Periode, die mehr oder minder starke Betonung der einzelnen Taktglieder.

Was insbesondere die Vokalmusik anbelangt, so richtete man sich anfänglich nach der Sprachmetrik und nahm die Töne lang oder kurz, d. h. betonte sie mehr oder weniger nach der Länge oder Kürze der Silben. Nachdem mit der Proportionslehre der Takt erwachsen war, ergab sich von selbst das natürliche Metrum von schweren und leichten Taktteilen und Gliedern. Diese Betonung in den rhythmischen Ordnungen, gemäss welcher die stärksten, starken und schwachen Töne in entsprechendem Grade hervorgehoben werden, heisst der metrische Accent.

Der Hauptsache nach reduciert der musikalische Rhythmus alle zusammengesetzten Sprachmetren auf einfache jambische, trochäische und daktylische. Doch richtet sich der musikalische Accent nicht so streng nach dem poetischen; Haupt- und Stammsilben werden wohl stets betont, und wenn sie nicht allemal durch lange Noten ausgezeichnet sind, so haben sie doch immer einen metrischen Accent.

Der Tonsetzer ist überhaupt nicht genötigt, in seinen melodischen Längen und Kürzen nach der prosodischen Quantität mit Strenge sich zu richten. Er kann, je nach dem Bedürfnis auf einen Daktylus drei, auf einen Trochäus oder Jambus zwei gleiche lange Noten setzen, weil diese gleichen Längen durch ihr inneres Verhältnis als Thesis und Arsis noch immer genugsam verschiedenen Nachdruck haben. Ausserdem ist die Musik an den mannigfaltigsten Abstufungen der Länge und Kürze ungemein reich, während in der Poesie deren nur zwei, nur eine

Länge und eine Kürze vorhanden sind. Alle prosodischen Rhythmen können daher vielfach musikalisch ausgedrückt werden, nur darf man die richtige Accentbetonung nicht ausser acht lassen. Bei den Meistern des XV. und XVI. Jahrh. finden sich in dieser Beziehung manche Unregelmässigkeiten und auch wahre Verstösse gegen die Prosodie und den metrischen Accent, welche teils scheinbar sind und durch Rückungen und Synkopen veranlasst, durch eine grössere Notenanzahl und Hinzunahme eines schweren Taktteiles ausgeglichen werden, teils ihre Entstehung in dem taktfreien Gesange (welcher auch bei reeller Stimmenmehrheit noch lange Zeit Geltung hatte) finden.

Metronom (griech.), s. Chronometer.

Metrum heisst bei den mittelalterlichen Musikschriftstellern auch die Mediatio oder Mittelkadenz der Psalmverse.

Mette, deutsche Bezeichnung der Matutin (officium nocturnum). „Mette" im Volksmund bekannt als der feierliche Gottesdienst mit gesungener Matutin und Laudes; „Trauermette", die feierliche Abhaltung von Matutin und Laudes an den Nachmittagen von Mittwoch, Donnerstag und Freitag in der Karwoche (s. d.). Nach dem Chronicon Gottwic. soll der Name von „cantus Mettensis" herstammen, indem die Gesangweise von Metz in Frankreich allgemein sich verbreitet habe, und so auch in Deutschland; die Deutschen hätten sie „Mett" oder „Mette" genannt. Gerb. de Cantu. I. 272.

Mezzo, ital. Adjektiv, = halb, kommt in verschiedenen Zusammenstellungen vor: mezzo forte, abgekürzt geschrieben m. f. = halb stark; mezza voce = mit halber Stimme, ist beim Singen diejenige Tongebung, welche mit verhältnismässig schwachem Atemfluss und partieller Schliessung der Stimmritze geschieht, und mittels welcher ein sanfter, flötenartiger Klang erzielt wird; Mezzo Sopran, s. Sopran.

Mi — der dritte Ton in der Guidonischen Solmisation, bei den Franzosen und Italienern der Name des Tones e; in der alten Solmisation bezeichnete mi immer den unteren Ton des Intervalls eines halben Tones und konnte somit z. B. zwischen e f, h c, a b u. s. w. den Tönen e, h, a zukommen, wobei der obere Ton, also f, c, b immer fa benannt wurde (s. Mutation).

Das bekannte „mi contra fa" bezeichnete die verminderte Quint (h-f) oder die übermässige Quart (f-h), welche bei den Alten verpönte Intervalle (Querstand) waren, woher der Satz: „Mi contra fa diabolus in musica."

Minima, s. Notation u. Mensuralmusik.

Minore (ital.), mineur (franz.) = kleiner, bedeutet speciell die kleine Terz des Dreiklanges, und wurde früher in Tonsätzen bei Übergängen von der Durtonart (maggiore) in die parallele Molltonart beigefügt.

Miserere, der 50. Psalm „Erbarme dich meiner, o Herr!" Er wird als Bussgebet und Bitte in dem Officium und bei anderen Gelegenheiten, z. B. bei Leichenbegängnissen, bei Abendandachten in der Fastenzeit, welche man wegen des alleinigen Gebrauches dieses Psalmes selbst mit dem Namen Miserere belegte, bei Weihungen u. a. angewendet, und gab den Tonsetzern Gelegenheit, manche kostbare Perle der musikalischen Kunst ans

Tageslicht zu fördern, so dass wenige Kirchenkomponisten sein werden, welche nicht eine Komposition dieses Psalmes geliefert hätten. Besonders berühmt ist die von Allegri, welche alljährlich noch von der Sixtina in der Karwoche gesungen wird. Meisterwerke dieser Art sind ferner die Miserere von Palestrina, Orlandus Lassus u. a.

Missa, die heilige Messe. Die Kirche unterscheidet eine Missa solemnis, eine Messe, welche bei aller Feierlichkeit, mit Gesang, Weihrauch und Leviten und Beobachtung aller von den Rubriken hierfür vorgeschriebenen Ceremonien abgehalten wird; Missa privata, ohne Gesang und Leviten, — stille Messe; Missa cantata seu media, welche zwischen beiden steht, ohne Leviten, jedoch mit Gezang gefeiert wird. Sie benennt ferner eine Missa conventualis, welche täglich in den Dom-, Stifts- und Klosterkirchen gefeiert wird, secundum ordinem officii; Missa parochialis, die Pfarrmesse. Zur Erhöhung der Feierlichkeit hat eine entsprechende Kirchenmusik beizutragen (s. Messe).

Missale ist das Buch, in welchem die einzelnen Messformulare für die Feste, Sonntage und Ferien des Kirchenjahres, sowie die für den celebrierenden Priester bestimmten Gesänge und die kirchlichen Ceremonien bei der Messfeier enthalten sind.

Mitklingen, s. Akustik.

Mittelstimmen heissen alle Stimmen einer mehrstimmigen Komposition, welche zwischen den sogenannten äusseren Stimmen, der höchsten oder obersten und der tiefsten oder untersten Stimme liegen. Im homophonen Satze treten sie, obwohl sie zum Ganzen notwendig sind und auch da kunstgerecht geführt werden müssen, nicht so bedeutungsvoll hervor als im polyphonen Satze, wo sie mit den Aussenstimmen gleichen Rang behaupten; ebenso können sie im Orchester als melodieführend eine wichtige Stelle einnehmen.

Mixolydisch, s. Kirchentonarten.

Mixtur, die gebräuchlichste der gemischten Orgelstimmen, wobei drei, vier, sechs Pfeifen in höherer Oktav, Quint oder auch noch Dezime auf eine Taste vereinigt erklingen. Die gemischten Stimmen haben den Zweck, dem Orgelklange Schärfe und Glanz zu geben; allein und für sich können sie zur Melodieführung nicht verwendet werden, sondern bedürfen stets der Deckung durch grössere Grundstimmen.

Moderato, s. Tempo.

Modulation ist im allgemeinen das Verfahren, verschiedene Harmoniefolgen aneinander zu knüpfen, so dass sie als Glieder einer Kette erscheinen und eine gewisse organische Verbindung und Vermittelung bekunden. Diese Harmonien können entweder einer und derselben Tonart angehören oder das Gebiet ihrer Grundtonart verlassen und Accorde aus fremden Tonarten herbeiziehen und eine Zeit lang sich in ihnen ergehen, um zum Schlusse wieder in die Haupttonart zurückzukehren. Erstere Weise heisst leitereigene, letztere leiterfremde oder ausweichende Modulation.

Man gebraucht den Ausdruck modulieren, Modulation ohne Beisatz auch, um den Übergang, das vollständige

Ausweichen aus einer gegebenen Tonart in eine verwandte und fremde zu bezeichnen. — Die Regeln der Modulation lehrt die Harmonielehre.

Bei den alten Theoretikern bedeutet modulare, wofür sie auch moderare sagten, „einen Gesang, eine Melodie erfinden, komponieren".

Modus (lat.), Art, Weise, bedeutet a) bei den Alten, z. B. Guido von Arezzo, die Art der Ton- (oder Intervallen-)Fortschreitung von einem angenommenen Grundtone an nach oben und unten, z. B. D E F G a (C D E F G a) primus modus; dann auch überhaupt Tonart; b) bei Lehrern des XI. und XII. Jahrh. werden auch die Intervalle (Tonverbindungsweisen) so genannt; c) bei den älteren Mensuralisten ein rhythmisches Schema für die Melodiebildung, z. B. longa brevis und longa brevis longa. d) In der Mensuraltheorie des XV. und XVI. Jahrh. die Bestimmung des Masses der grössten Notengattungen, nämlich der Maxima (Modus major) und der Longa (Modus minor), welche dreiteilig (Modus perfectus) oder zweiteilig (Modus imperfectus) genommen werden konnten. (S. Mensuralmusik.)

Moll, vom lat. mollis, weich; Moll-Dreiklang, der weiche Dreiklang mit kleiner Terz; Moll-Tonart, welche auf die Oktavenreihe oder Skala mit kleiner Terz gebaut ist und einen Moll-Dreiklang als Haupt- und Schlussaccord besitzt.

Molto, ital. = viel, sehr, beträchtlich, steht immer neben Vortrags- oder Tempobezeichnungen zu deren näheren Bestimmung, z. B. „Allegro molto", sehr schnell.

Monochord (Einsaiter), Klangmesser, ist ein Instrument, auf welchem die Verhältnisse der Intervalle ausgemessen und durch Zeichen bemerkt werden, so dass man jedes einzelne Intervall mittels eines beweglichen Steges, welcher unter eine Drahtsaite geschoben wird, angeben kann. Es ist mit einer, oft auch mit mehreren in Einklang gestimmte Saiten bezogen.

Monodie. Die Griechen nannten jeden einstimmigen Gesang Monodia; daher belegte man im XVI. und XVII. Jahrh. alle Sologesänge mit diesem Namen.

Motett, motettum, bezeichnet eine Komposition, welcher ein kurzer biblischer Text zu Grunde liegt, und welche gewöhnlich in reicherem Stile (blühendem Kontrapunkte) gehalten ist. Im XII. Jahrh. findet sich das Wort „motetus", auch „mutetus", als Bezeichnung der diskantierenden Stimme angewendet, welche in reicherer Anwendung von verschiedenen Intervallen, schnelleren Noten und Koloraturen den einfacheren Tenor oder Cantus firmus begleitete, auch eine weitläufigere Textunterlage gegenüber dem Tenor forderte. Der Name „Motetus" verblieb der ersten diskantierenden Stimme auch in den folgenden Jahrhunderten noch, wo man eine dritte Stimme (Triplum) und selbst vierte (Quadruplum) und fünfte (Quintuplum) beifügte. Allmählich ging der Name auf eine eigentümliche Kompositionsform über. Franko redet schon von „motetus" als einer besonderen Form, welche stets mit gleichem oder verschiedenem Texte, nie ohne solchen, gesungen wird. Da dieser und die nachfolgenden Lehrer sich über diesen Punkt für uns sehr unverständlich ausdrücken, so darf es nicht auffallen, wenn die Ableitung des

Ausdruckes „Motett“ noch nicht mit Sicherheit festgestellt ist. Gerbert, Winterfeld, Ambros leiten es vom französischen Worte „Mot“, „Wort, Sinnspruch“ ab (vgl. Ambros, Geschichte der Musik. II. 337); ich glaube es richtiger von „motus, die Bewegung“ abzuleiten, und darin das eigentliche Wesen der Motette zu finden. Vom Anfange an bezeichnete man damit einen bewegteren Gesang, wie aus den von Gerbert und Coussemaker gebotenen wenigen Beispielen zu ersehen ist; auch Walter Odington nennt ihn „motus brevis cantilenae“, eine kurzgehaltene Bewegung des Gesanges. Hieronymus de Moravia sagt: „Motetus est super determinatas notas firmi cantus mensuratas, sive ultra mensuram, diversus in notis, diversus in pausis, multiplex consonans cantus,“ also ein sich aufs freieste über einem gemessenen Cantus firmus bewegender Gesang, wobei der Diskant im sechsten Modus (aus lauter kurzen Noten bestehend) gewöhnlich gehalten war. Mit dem XV. und XVI. Jahrh. verschwinden die sämtlichen Species des Diskantus (s. d.) und konsolidieren sich als Mittel zu einem Zwecke — zum künstlichen Kontrapunkte, der Name „Motett“ blieb aber für eine ausgebildete kontrapunktische Kunstform, welcher, wie gesagt, Stellen aus der heiligen Schrift, überhaupt religiöse Texte zu Grunde gelegt wurden; das XVI. Jahrh. benannte dann die nämliche Kunstform mit weltlichem Texte und Charakter als „Madrigal“. Motettenstil bezeichnet jetzt noch eine freiere, bewegtere, kontrapunktisch gehaltene Kompositionsform. Die älteren Meister, besonders der römischen Schule, legten ihren Motetten ein Choralthema zu Grunde, die späteren bildeten ihre Themata frei. Die Behandlungsart war verschieden, bald wurde das Thema durch mehrere Stimmen als Cantus firmus durchgeführt, während die Nebenstimmen denselben in mehr oder minder reichem Kontrapunkte ausschmückten; bald war das Thema der eigentliche Keim, woraus sich die folgenden Satzteile entwickelten, immer aber konnte der Tonsetzer mit grösserer Freiheit in solchen Kompositionen seine Fähigkeit und sein Talent entfalten.

Motiv wird das kleinste Glied eines Tongedankens genannt. Es gibt rhythmische und melodische Motive, und sie sind die Keime, aus welchen grössere Tongestalten hervorwachsen, indem sie in verschiedenster Weise wiederkehren. (S. Periode.)

Motus (lat.), die Bewegung, Bewegungsart (s. Bewegung).

Musica. Musik. Darunter verstanden die alten Griechen die Künste der Musen, besonders die in Wort und Ton bildenden, die Ton-, Dicht- und Redekunst. Erst später erhielt die Tonkunst ausschliesslich den Namen „Musik“ (s. Tonkunst). Die mittelalterlichen Theoretiker definierten sie verschieden, wie aus dem musikalischen Traktat des Hieronymus von Moravia zu ersehen ist; uns ist sie die Kunst, welche durch Töne in schönen Formen Empfindungen und Seelenstimmungen symbolisiert. Nach eben diesem Autor teilte man am allgemeinsten die Musik in harmonische, armonica („est modulatio vocis“), worunter man den Gesang verstand, organische, organica, bei welcher durch Einblasen von Wind, wie bei der Orgel, Flöte u. dgl. die Töne hervorgebracht wurden, rhythmische, rhythmica

(„pertinens ad nervos et pulsus“), die Musik der Zupf- und der Schlaginstrumente, wie der Zither, der Pauken u. dgl. Andere verstehen unter rhythmischer Musik die Metrik. — Wir Modernen unterscheiden Vokal- und Instrumentalmusik mit ihren Unterabteilungen (s. d.); ferner theoretische und praktische Musik; in Bezug auf den Zweck auch noch Kirchen-, Kammer-, Konzert-, Theater-, Militärmusik. Die theoretische Musik begreift die Akustik, Kanonik, Grammatik und Ästhetik; die praktische aber die eigentliche Setzkunst, Komposition und die Ausübung oder Exekution in sich.

Musica ficta, falsa findet nach Garlandias (XII. Jahrh.) Erklärung statt, „wenn man aus einem ganzen Tone einen halben Ton macht und umgekehrt,“ und bedeutete den Alten die Einführung eines der Oktavenreihe oder Tonart fremden Tones. Sie wurde angewendet teils des Bedürfnisses halber, wenn man ohne sie sonst weder eine reine Quart, noch reine Quint oder Oktav haben konnte, z. B. F—c♯ (F —b♭), b♮—ff (b♭—ff), teils zur Verschönerung des Gesanges. Marchettus von Padua will den Namen musica ficta oder falsa in musica colorata (s. Color) geändert wissen. Sie wurde bei den Instrumenten und vorzüglich bei der Orgel (in organis, oder beim Organum?) angewendet, und der Anonymus II. bei Coussemaker (Script. mus. med. aevi, Bd. I.) sagt geradezu, ohne die falsa musica sei das Diskantieren unmöglich. Sie heisst musica falsa, falsche Musik, nicht deswegen, weil sie falsch klingt oder dissoniert, sondern weil der Halbton an einer Stelle angebracht wird, wo er regelmässig keinen Platz hat (inusitato loco), weil er leiterfremd (extraneus) ist und früher nicht gebraucht wurde. Dasselbe besagt der Name musica ficta, erdichtete, fingierte Musik. Tinctoris, Rhau u. a. nennen das accidentelle b♭ stets musica ficta oder auch nota conjuncta (synemmenon). — Unter musica ficta verstehen einige Tonlehrer, z. B. Fink auch die Transposition eines Gesanges.

Musica figurata, s. Figuralgesang.

Musica mensurata, Cantus mensurabilis, s. Mensuralmusik.

Musica plana, s. Cantus planus und Choral.

Mutation (vom lat. mutare, verändern), ist 1) die Veränderung der Knabenstimme beim Übergang in die Tenor- oder Bassstimme. Diese Veränderung tritt in der Periode der herannahenden Mannbarkeit zwischen dem 14. und 17. Jahre ein und gibt sich durch Heiserkeit, Unsicherheit der Töne und das Überschlagen der Stimme in das höhere Register zu erkennen. Die Dauer dieses Zustandes ist verschieden; doch ist bis zum Zeitpunkte, wo die Stimme sich gesetzt hat, grosse Vorsicht und Schonung bei den vorzunehmenden Übungen, soll die Stimme nicht verdorben werden, zu beobachten. 2) Mutation hiess in der Solmisation die Verwechselung einer Hexachordstufe mit einer anderen desselben Schlüssels von gleicher Tonhöhe. Dies geschah wegen der Unzulänglichkeit der sechs Guidonischen Silben, und man suchte auf jeden halben Ton die Silben mi-fa zu bringen (s. Solmisation).

Mutieren, s. Stimme.

N.

Nachahmung, s. Imitation.
Nachhall, s. Akustik.
Nachsatz, s. Periode.
Nachspiel, s. Praeambulum.

Naturtöne heissen diejenigen, welche ohne alle weiteren Hilfsmittel sich auf Instrumenten (besonders Hörnern und Trompeten ohne Ventile oder Klappen) auf ganz naturgemässe Weise hervorbringen lassen. Auch versteht man darunter die Töne einer Oktavenleiter, welche sich in regelrechtem Fortschreiten ergeben, und besser leitereigene genannt werden im Gegenhalte zu denjenigen, welche nicht in der Tonleiter liegen, sondern durch Vorsetzungszeichen erst gewonnen werden (zufällige oder künstliche, leiterfremde Töne).

Neapolitanische Schule, s. Kirchenmusik und Schule.

Neumen (griech. νεῦμα, der Wink). Unter diesem Namen versteht man 1) die Tonschrift, welche seit Gregor d. Gr. bis ins XII. und XIII. Jahrh. (hin und wieder noch länger) im Gebrauche war und aus Punkten, Häckchen, Strichlein in verschiedener Gestalt und Richtung bestand, wodurch dem Sänger die Tonhöhe, auch das Steigen und Fallen der Stimme versinnlicht wurde. Da dies noch immer eine sehr mangelhafte Gedächtnishilfe war, begann man im IX. und X. Jahrh. eine Linie über der Textzeile zu ziehen und die Neumen in, über und unter diese Linie zu setzen. Zu Guidos Zeiten waren schon zwei Linien im Gebrauche; Guido selbst verbesserte die Schrift dadurch, dass er zu den zwei Linien (roth F und gelb C) noch zwei andere fügte und auf und zwischen ihnen den Neumen den bestimmten Platz anwies. Aus den Neumen bildete sich die quadratische oder jetzt gebräuchliche Notenchoralschrift heraus. Die Neumen, deren Anzahl gross war, hatten verschiedene Namen, je nach ihrer Bedeutung. Man teilte sie a) in solche, welche einen einzigen Ton bedeuten, z. B. Punctum, Virga; b) in solche, welche in einem einzigen Zeichen zwei oder mehrere Töne darstellen, z. B. Flexa, Clivis, Plica, Podatus; c) in solche, welche besondere Singmanieren bedeuten, z. B. Oriscus, Quilisma; d) in solche, welche ganze Notenformeln bedeuten, z. B. Pressus, Cephalicus. Wer sich hierüber eingehender unterrichten will, nehme Ambros, Geschichte der Musik (II. Bd.), Schubiger, Die Sängerschule von St. Gallen oder „Paléographie musicale“ (Solesmes 1889) zur Hand. — 2) Neumen bedeutete zu Guidos Zeiten nicht bloss ein einzelnes Zeichen, notula, sondern mehrere derselben miteinander, wenn er davon spricht, dass „es in der Harmonie Klänge und Töne gebe, deren einer, zwei oder drei auf eine Silbe gebracht und wieder einzeln oder doppelt zu Neumen oder Teilen des Gesanges werden; einer oder mehrere solcher Teile machen eine Distinktion oder einen bequemen Platz

zum Atemholen." Dies Neuma unterscheidet sich vom vorstehenden dadurch, dass nicht ein zusammengesetztes Notenzeichen, sondern ein kleinerer oder grösserer Notenkomplex, der einer oder auch mehreren Silben und Wörtern zukommt, darunter zu verstehen ist. — 3) Bedeutet Neuma auch noch eine gewisse melodische Phrase, am Schlusse eines Verses oder einer Antiphon, die besonders regelmässig über der letzten Silbe des Alleluja im Graduale vorkommt; dieser Name stammt hier von πνεῦμα, Wind, Atem, pneuma, verkürzt neuma; dieses „pneuma" oder „neuma" wurde, da es keinen Text unter sich hatte, bloss vokalisiert; es war die Veranlassung zu den Sequenzen (s. Alleluja, Jubilus und Sequenz).

Nocturnus cantus ist derjenige Teil des kirchlichen Officiums, welcher ursprünglich in der Nacht gebetet oder gesungen wurde, wie es in manchen Orden noch der Fall ist; jetzt bezeichnet man bestimmte Abschnitte desselben mit diesem Namen (s. Horae canonicae). Das Festofficium hat drei Nokturnen, das Ferialofficium und die einfachen Feste (festa simplicia) haben nur einen. Sie bestehen, indem sie sich an das Invitatorium und den Hymnus anreihen, nach römischer Weise aus drei Psalmen mit ihren Antiphonen (in der österlichen Zeit stehen die drei Psalmen unter einer Antiphon), worauf ein ℣. mit ℟. folgt. Nach geschehenem Absolutionsspruch erbittet der Lektor die Benediktion mit „Jube Domine benedicere", nach deren Erteilung durch den Oberen er die Lesung der ersten Lektion beginnt; wird sie gesungen, so ist der Lektionston mit seinen Fällen einzuhalten; beschlossen wird jede Lesung — mit Ausnahme der beim Officium Defunctorum (Totenofficium) und an den drei letzten Tagen der Karwoche vorkommenden Lektionen — mit „Tu autem, Domine, miserere nobis", worauf der Chor antwortet: „Deo gratias" und das Responsorium mit dem Verse beginnt. Wird dies Responsorium gesungen, so singen es zwei Sänger allein bis zum Vers, worauf andere beim Vers fortsetzen und mit der Repetition vom Asteriscus (Sternchen) an vollenden. An den höchsten Festtagen wurde früher das erste Responsorium des ersten Nocturnus in manchen Kirchen, z. B. in der Sixtinischen Kapelle, in polyphonem Gesange vorgetragen. — In obiger Weise wird es auch mit den zwei anderen Lektionen des ersten, und mit denen des zweiten und dritten Nocturnus gehalten, nur mit dem Unterschiede, dass nach dem Verse und der Repetition von den Vorsängern das Gloria Patri bis zu „Sicut erat" gesungen und darauf vom Chore das Responsorium vom Asteriscus an (wenn zwei Sternchen sind, vom zweiten an) repetiert wird. Den Beschluss des dritten Nocturnus macht mit Ausnahme gewisser Zeiten und Tage das Te Deum laudamus.

Noe. Dieses Wort, welches in älteren Weihnachtsmotetten, z. B. von Palestrina, Antonelli vorkommt, scheint nichts anderes zu sein, als ein einfacher Hirtenruf, wovon auch die französische Benennung von Weihnachten, Noel, den Ursprung nehmen mag. Ähnliche Silben und Wörter finden sich auch in den Traktaten der älteren Tonlehrer, z. B. von Aurelius Reom., Regino v. Prüm, Hucbald, wo sie als Textunterlage für die Tropen oder Tonformeln zur leichteren Behaltung derselben gesetzt

sind, wie Nonannoeane, Noeacis u. s. w. Sie werden teils erklärt als einfache Interjektionen und Ausrufe der Freude, wie bei uns z. B. tralala, eja u. s. w., oder sie stellen sich dar als Nachahmungen der altgriechischen Vokalisen; jedenfalls sind sie griechischen Ursprungs. Vgl. Gerbert „de Cantu" I, 42. 149. 247; II, 77; Ambros, Geschichte der Musik I, 445.

None (vox nona), ist die neunte Stufe von einem Grundtone aus, in unserm Tonsystem die zweite Stufe, nur in einer höheren Oktav. In harmonischer Beziehung jedoch verlangt sie, als wesentlicher Bestandteil eines Accordes, eine andere Behandlung. Sie ist, mag sie gross oder klein sein, eine Dissonanz und hat sich darum, gewöhnlich nach unten in die Oktav, aufzulösen. Ist dieser Ton nicht Non, sondern Sekunde, so bleibt er liegen und der darunterliegende Ton hat abwärts zu gehen. — Non heisst auch eine Hora des Tagesofficiums, welche anfänglich um die neunte Stunde (3 Uhr nachmittags) gebetet wurde. Vgl. Horae canonicae.

Nonenaccord, aufgebaut aus Grundton, Terz, Quint, Septime und Non, wird nach der Beschaffenheit der Non klein oder gross genannt. Selbständige Bedeutung spricht nur der Nonaccord auf der V. Stufe der Tonart an. Die meisten Nonaccorde sind als Vorhaltsaccorde anzusehen. Vgl. Accord.

Nota cambiata = Wechselnote.

Noten, notae figurae. Um die musikalischen Töne fürs Auge zu fixieren und die musikalischen Gedanken durch sichtbare Darstellung allgemein verständlich zu machen, verfiel der menschliche Geist darauf, wie für die Sprachlaute die Buchstaben, so für die Töne gewisse Zeichen zu ersinnen, welche sie sowohl nach ihrer Höhe und Tiefe, als nach Wert und Geltung kennbar machen. Die älteste und bekannte Tonschrift ist die griechische (s. Griechische Musik). Sie fand überall Eingang, wohin die griechische Musik sich verbreitete. Auch in die christliche Zeit reicht sie noch weit herein, wenigstens führt Hucbald in seinen Tractaten noch Stücke von griechischer Notation an, wohl nur für das theoretische Studium, da die ganze damalige Tonlehre auf der griechischen beruhte, nicht aber zum praktischen Gebrauche. Von Gregor d. Gr. aber wird schon bemerkt, dass er sich der ersten sieben Buchstaben des lateinischen Alphabetes zur Bezeichnung oder vielmehr Benennung der Töne bediente, welche Weise fortan Geltung behielt. Gleichwohl waren, als man im IX. bis XII. Jahrh. die griechische Theorie an die Spitze der Musikwissenschaft stellte, auch die griechischen Tonnamen lange im Gebrauche und ein Anonymus I. (bei Gerbert, Script. I., 330) wendet das durchlaufende lateinische Alphabet an. Zur eigentlichen Notenschrift scheinen die Buchstaben jedoch seltener verwendet worden zu sein; im Kodex von Montpellier und in anderen finden sie sich (im durchlaufenden Alphabet) neben, resp. unter oder über den Neumen gleichsam zur Erklärung derselben gesetzt. Unterdessen hatte sich auch eine andere kürzere Tonbezeichnungsweise Geltung verschafft, deren Ursprung wir allerdings nicht mehr nachgehen können, da wir uns über die Musik vor dem IX. Jahrh. in den meisten Punkten in gänzlicher Unwissenheit befinden; das sind die sogenannten

Neumen (s. d.), mit welchen die ältesten Antiphonarien, die wir besitzen, notiert sind. Damit soll schon der heil. Gregor seinen Antiphonarium centon. notiert haben, was man besonders aus dem Antiphonarium von St. Gallen schloss, welches lange Zeit für eine vom römischen Sänger Romanus dahin gebrachte authentische Abschrift des echten Gregorianischen Antiphonars gegolten hat, nach den Untersuchungen des P. Anselm Schubiger aber dem IX. oder X. Jahrh. angehört. Die Neumen erhielten sich teilweise bis ins XII. und XIII. Jahrh. im Gebrauche. Man fühlte sehr wohl, welch unzureichendes Mittel zur richtigen Tonbezeichnung sie waren, da überdies noch durch Sorglosigkeit im Schreiben und durch den Umstand, dass die Zeichen nicht an allen Orten gleiche Bedeutung hatten oder die Form änderten oder auch eine Vermehrung erfuhren, das Übel vergrössert wurde: aber aller Scharfsinn wollte lange nicht verfangen und die ausgesonnenen neuen Tonbezeichnungen eines Oddo, Hucbald, Hermann behielten nur örtliche Anwendung, zu weiterer Verbreitung und Annahme kam es nicht. Erst Guido gelang es, den glücklichen Wurf zu thun und einen sicheren ausdauernden Grund zu legen. Zu den vor ihm schon angewendeten zwei Linien (roth und gelb) fügte er noch zwei und wies jeder Linie und jedem Zwischenraume nur eine Tonstufe an; da man den zwei farbigen Linien die Buchstaben (Schlüssel) F und C stets vorzusetzen pflegte, so wurden auch die Farben überflüssig und man begnügte sich mit vier schwarzen Linien. Bei dieser Methode ergab sich von selbst gar bald, wie unnötig es sei, verschieden gestaltete Neumen zu setzen; Guido selbst sagt schon, dass nicht mehr die Form, sondern der Platz, den die Neumen einnehmen, die Art des Tones entscheiden. Rasch verringerte sich die Zahl der alten Notenzeichen, ihre Gestalt wurde einfacher und kaum nach Verfluss eines Jahrhunderts ist die punktartige und Quadratform die gebräuchliche geworden (weil in dem Traktate Francos zum erstenmal ausgebildet vorkommend, auch die schwarze Franconote geheissen). Sie empfahl sich als selbst in einiger Entfernung gut lesbar und war dadurch auch hervorgerufen, dass wegen Bestimmtheit der Notenschrift man die Gesänge nicht mehr aus dem Gedächtnisse, sondern gleich aus dem Buche, in das mehrere zugleich sehen mussten, absang.

Joh. de Muris sagt, dass die Deutschen für die Choralgesänge, wenigstens an Säkularkirchen, bis auf seine Zeit herab mit nicht quadratischen Zeichen notieren und die Linien C und F mit Farben auszeichnen; in den gallikanischen, sowohl Säkular- als auch Regularkirchen bediene man sich der quadratischen Noten, wie sie in der Mensuralmusik in Übung sind, und welche sich praktischer erweisen. (Couss. II, 311.)

Die quadratische schwarze Note hat sich in drei Formen: ■ ■ ♦, nebst den Ligaturen und Obliquitäten (notae, figurae simplices et compositae, auch punctus oder punctum nannte man die Noten) für die Bücher des römischen Chorals bis auf den heutigen Tag erhalten (s. Choral).

Mit der Entwickelung der Musik schritt auch die Tonschrift zu weiterer Ausbildung vor. Beim einfachen Organum genügte es noch, den Ton einfach zu kennen, für den kunstreicheren

Discantus (XII. Jahrh.) jedoch stellte sich ein weiteres Bedürfnis ein. Da der Diskantierende oft über einer Note des Tenors oder Cantus firmus mehrere Töne zu singen hatte, so musste bei den geschriebenen Diskanten dem Tenorsänger doch bekannt werden, wie lange er seinen Ton anzuhalten habe, um an den gehörigen Stellen mit dem Diskante in Konsonanzen zusammenzutreffen; man bildete nun zu diesem Zwecke die Noten und suchte durch gewisse Formen die bestimmte Geltung anzuzeigen. Zu Francos Zeiten hatte die Mensuralmusik folgende Notenformen mit verschiedener Geltung aufgestellt: ■■ maxima, ■ longa, ■ brevis, ♦ semibrevis. Gegen das Ende des XIV. Jahrh. machte man weisse Notenköpfe statt der schwarzen, welche noch einige Zeit neben den ersteren verblieben und als notae coloratae dem Sänger andeuteten, dass er sie imperfect d. h. zweizeitig zu nehmen habe. Man fügte für raschere Tonschritte noch Unterabteilungen hinzu, so dass im XVI. Jahrh. folgende Notenskala allgemein gültig war: ▭ maxima, ▭ longa, ▭ brevis, ♦ semibrevis, ♦ minima, ♦ semiminima, ♦ fusa und ♦ semifusa. Untermischt wurden oft noch die schwarze brevis und semibrevis unter dem Namen Hemiole, als um den dritten oder vierten Teil verkürzte Noten.

Nachträglich ist noch zu bemerken, dass die Neumen für die einfachen Choräle sich erst in Formen umgestalteten, welche Tinctoris wegen ihrer Ähnlichkeit mit Fliegenfüssen „pedes muscarum“ nennt, und fernerhin im gothischen Zeitalter, wo auch die Schrift eckig (gothisch, Fraktur) und dick auftritt, zu quadratischen Köpfen mit fast gleich dicken Stielen wurden — von W. Ambros Nagel- und Hufeisenschrift geheissen —, welche in geschriebenen Choralbüchern noch im XVII. Jahrh., in Druckwerken mit geringen Einschränkungen hin und wieder (z. B. in Kölnischen Choralwerken) bis zur neueren Zeit sich findet.

Von Mitte des XVI. Jahrh. an, als man die Subtilitäten des Mensuralsystems verliess, wurde auch die Notierung einfacher, d. h. verblieb ganz bei den weissen Noten und ihren Unterabteilungen; im Drucke behielt man die eckige Gestalt bis zum Anfange des XVIII. Jahrh. bei, für die Handschriften aber machte sich die runde Form (Nulle mit Stiel) als die leichter auszuführende schon zu Ende des XVI. Jahrh. mehr geltend. Das war noch eigentümlich, dass man damals die Achtel- und Sechzehntelnoten, welche über einer Silbe oder als gebunden vorzutragen waren, noch nicht mit einem (oder zwei) dicken Striche verband, sondern einzeln mit der zugehörigen Fahne versehen, nebeneinander setzte.

Seit Ende des vorigen Jahrhunderts hat sich die Noten(druck)schrift zu einem hohen Grade von Vollkommenheit und Schönheit erschwungen, wie die Drucksachen aus den ersten Offizinen zeigen (s. Notendruck).

Ich muss es mir versagen, Beispiele von Notenschriften aus den früheren Jahrhunderten anzuführen und verweise des-

halb auf Gerbert, „De Cantu", II., Ambros, „Geschichte der Musik", II., Bellermann u. a.

Notendruck. Viele Jahrzehnte vergingen, bis man auf den Gedanken kam, die neue Erfindung der Buchdruckerkunst für Musikwerke zu benützen. Erst in den Jahren 1473, 1474 und 1475 erscheinen Notendrucke durch Antonium Zarotum Parmensem zu Mailand. Das „Diffinitorium Tinctoris" 1483 ist wohl das erste gedruckte musikalische (theoretische) Werk, hat aber noch keine Noten; das von Hugo von Reutlingen „Flores musicae" 1488 hat schon Noten, aber noch keine Figuralnoten. In vielen Messbüchern dieser Zeit findet man bloss die Notenlinien eingedruckt, die Noten wurden erst mit der Hand eingeschrieben. Die ältesten Figuralnoten finden sich in Gafors „Practica utriusque cantus" (1496 schon die zweite Ausgabe). Die Notentypen scheinen aus Holz geschnitten zu sein, wie man sich überhaupt, nachdem man von den Holzplatten, in welche ganze Musiksätze eingegraben waren, abgegangen war, anfänglich nur der Typen von Holz bediente. Sobald dies gelungen war (Anfang des XVI. Jahrh.), verbreitete sich der Notentypendruck schnell in Deutschland, Frankreich, Italien und den Niederlanden. Um 1500 begann der Druck mit gegossenen Lettern, doch anfänglich immer noch so, dass man zuerst die Linien und dann die Noten druckte. Ottavio Petrucci von Fossombrone wird als der Erfinder der metallenen Notentypen genannt. Aus seiner Buchdruckerei zu Venedig ging als erstes derartiges Werk 1502 eine Sammlung von Motetten hervor, welcher 1503 einige Messen von Pierre de la Rue und bis 1511 eine grosse Menge anderer Tonwerke folgten. 1498 hatte er vom Senate der Republik für seine Erfindung ein Privilegium auf 20 Jahre erhalten. Seine Werke sind äusserst accurat und sauber gearbeitet. Auch Peter Schöfer tritt 1512 zu Worms mit einem praktischen Notenwerke hervor, nachdem schon 1511 zu Mainz gedruckte Tabulaturen erschienen waren. Vgl. „Ottavio dei Petrucci de Fossombrone, der erste Erfinder des Musiknotendruckes. Von W. Schmid, Kustos der k. k. Hofbibliothek, Wien 1845", worin aber die „Stella musica von Bild", 1508 gedruckt von Eglin, unrichtig als Metall- statt Holztypendruck angeführt ist.

Nach Ablauf dieser Zeit findet man diese Notendruckweise allenthalben eingeführt und 1532 erscheinen in Deutschland schon aus mehreren Offizinen musikalische Werke ganz schön und scharf gedruckt. Doch sank diese Kunst wieder von ihrer Höhe herab, bis Breitkopf in Leipzig 1755 sie zu einem so hohen Grade der Vollkommenheit brachte, dass er eigentlich als Neuerfinder derselben angesehen werden kann. In neuester Zeit gewinnt der Notentypendruck wieder neuen Aufschwung und wird darin das Höchstmögliche geleistet. Tauchnitz in Leipzig war der erste, welcher die Stereotypie für den Notendruck beizog. Gegenwärtig wendet man indes hauptsächlich den Stich auf Zinkplatten an, ebenso die Lithographie, welche, eine Erfindung Sennefelders, von Fr. Gleissner in Verbindung mit dem Musikalienhändler Falter in München 1798 zum erstenmal für den Notendruck verwendet wurde.

Notenschrift. s. Noten.

Notensystem nennen wir den Inbegriff aller Zeichen, mittels derer die Töne nach Höhe und Tiefe, ihre Geltung, ihre bestimmten oder unbestimmten Verlängerungen und Verkürzungen (Punkte, Legato, Tenuto, Ruhezeichen, Staccato) und Unterbrechungen (Pause, Halt) notiert werden, also: das Liniensystem, die Noten, Erhöhungs- und Erniedrigungszeichen, Schlüssel und Bezeichnungen der Taktarten, die Geltungszeichen für Ton und Pause, auch die Kunstwörter und ihre Abbreviaturen u. dgl. Wie dieses Notensystem von der Neumenzeit an durch die Periode der Mensuralmusik und der neueren Musik bis jetzt sich entwickelte, ist in den verschiedenen betreffenden Artikeln weiter ausgeführt.

Notenzeiger, s. Kustos.

Note sensible (franz.), der Leitton.

Novene, s. Advent.

O.

O, 1) (ital.) = oder; 2) O als Kreis, bezeichnete in der Mensuralmusik (s. d.) das Tempus perfectum an, wobei die Brevis drei Semibreves galt; 3) die sogenannten „grossen O“, d. h. die Antiphonen, welche in den letzten sieben Tagen vor dem heiligen Weihnachtsfeste nach dem römischen Breviere zum Magnifikat zu singen sind (s. Advent u. Antiphon).

Oberdominante, die fünfte Stufe der Tonart, — Oberdominanten-Accord, der auf dieser Stufe gebaute grosse Dreiklang.

Oberstimme, die höchste Stimme eines mehrstimmigen Satzes, welche in der neueren Musik gewöhnlich auch die melodieführende ist.

Obertöne, s. Akustik.

Oberwerk, s. Manual.

Obligat (verbunden, verpflichtet), ital. obligato, bezieht sich in der Musik auf solche Stimmen oder Instrumente, welche als ein notwendiger Teil des Satzes, sei es auch nur an einzelnen Stellen, nicht willkürlich weggelassen werden können; sind sie nicht unumgänglich notwendig, so dass das Tonstück durch ihren Mangel nichts oder wenigstens im Wesen nichts verliert, dass sie also nur reine Füllstimmen sind, so bezeichnet man dies mit „ad libitum“, „nach Belieben“.

Obliquus (lat.), schief; motus obliquus, Seitenbewegung (s. Bewegung); nota obliqua, s. Choral. — Auch die Mensuralmusik bediente sich als Ligaturen der notae obliquae.

Oboe, ital. Oboe, franz. Hautbois. Dies bekannte Instrument entstand aus der Schalmei und war schon in der Mitte des XVII. Jahrh. gebräuchlich. Wegen seines durchdringenden Tones gebrauchte man es anfangs nur bei der Militärmusik, woher der Name für das militärische Musikcorps „Hautboisten“ stammt. Bald wurde es verbessert und erschien zuletzt als unentbehrliches Orchesterinstrument, da es zu Glanz und Frische der Färbung überhaupt, wie zu feinen und pikanten Mischungen

im besondern, in Verbindung mit anderen Instrumenten sehr viel beiträgt. Die Oboe wird gewöhnlich aus Buchsbaum, auch aus Ebenholz gefertigt und besteht — 21 Zoll lang — aus einem Kopfstück, einem Mittelstück und aus der Stürze. In die oberste Öffnung des Kopfstückes wird das Rohr gesteckt, welches eigentlich das Hauptorgan ist zur Hervorbringung des Tones durch die eingeblasene Luft, die es in zitternde Bewegung setzt. Zur Ermöglichung jeder Stimmung hat man ein zweites Kopfstück und Mittelstück; neuere Instrumente haben nur ein Kopfstück, aber mit eigentümlicher Vorrichtung zum Ausziehen. Der Tonlöcher sind wenigstens acht, Klappen hat es mehrere (13), und sein Umfang reicht vom kleinen h bis zum dreigestrichenen f oder a durch alle chromatischen Töne. Am angenehmsten sind die mittleren Töne, die tiefsten sind etwas breit und blöckend, die höchsten scharf und schneidend; auch Staccato macht sich nicht gut. — Früher hatte man mehrere Oboen, z. B. Bass-Oboe, aus welcher das Fagott entstand.

Occursus (lat., „die Begegnung") nennt Guido im Organum die Führung zweier Stimmen durch Gegenbewegung zum Einklang.

Ochettus, auch Hocetus, Hoquetum, ital. Ochetto, franz. Hoquet, „Schluchzer", war eine im Discantus sehr beliebte Satzmanier, nach welcher der Sänger einzelne, durch kurze Pausen unterbrochene, kurz abgestossene Töne hören liess, die an die abgebrochenen Laute des Schluchzens erinnerten und daher ihren Namen hatten. Dufay und seine Zeitgenossen gebrauchen eigentlich den Ochettus nicht mehr; doch finden sich leise Anklänge und Abarten noch später.

Offertorium ist derjenige Hauptteil der heiligen Messe, wo Brot und Wein, welche zur Konsekration bestimmt sind, vom Priester Gott dargebracht und unter bestimmten Gebeten aufgeopfert werden. In den ältesten Zeiten der Kirche brachten die Gläubigen selbst diese Opfergaben und legten sie auf den Altar, sowie auch die ganze Gemeinde bei dem Gottesdienste die Kommunion mit dem Priester feierte. Unterdessen sang der Chor einen Psalm mit Antiphon, welcher später, da die Gläubigen nicht mehr Brot und Wein darbrachten und die Opferung wenig Zeit in Anspruch nahm, auf einen einzigen Psalmvers reduciert wurde, welcher Vers als „Offertorium" in den Missalien bezeichnet ist. Im Mittelalter wurde an Festtagen in wechselweisem Gesange eine Antiphon in feierlich gedehnter, auch mit vielen Neumen und Jubilen geschmückter Weise gesungen und mit einem Psalme verbunden, an dessen Schlusse die Antiphon nochmal ertönte. — Da für jede Messe das Offertorium vorgeschrieben ist, hat sich der Chor danach zu richten, und immer diesen Text zu singen.

Officium (lat.), bedeutet überhaupt eine Pflicht, eine Obliegenheit und ist in der katholischen Sprachweise der stehende Ausdruck für die dem Herrn und Gott darzubringende Anbetung: Officium divinum, der Gottesdienst, sowohl das heilige Messopfer als das Gebet, das der Priester darzubringen hat. Doch wird unter Officium gewöhnlich nur das Breviergebet — Officium nocturnum et diurnum, die zur Nachtzeit und am

Tage zu entrichtenden Horen — verstanden (s. horae canonicae). — Officium defunctorum ist das Gebet, welches von der katholischen Kirche für die Abgestorbenen öffentlich abgehalten wird. Es besteht aus der Vesper mit fünf Antiphonen, fünf Psalmen, Versikel und Responsorium, dann einer Antiphon und dem Magnifikat, worauf die treffenden Preces (Ps. „Lauda anima“ etc.) und Orationen folgen; ferners aus der Matutin von drei Nokturnen. Mit Hinweglassung der gewöhnlichen Eingangsformel „Deus in adjutorium“ beginnt sogleich das Invitatorium mit dem 94. Psalme, woran sich die drei Antiphonen und Psalmen u. dgl., wie beim gewöhnlichen Breviergebete anschliessen. Versikel und Responsorium haben ihren eigenen Fall. Die Lektionen, welche ohne Benediktion angefangen und im gewöhnlichen Lektionenton gesungen werden, entbehren des Schlussfalles und des „Tu autem Domine“, und es folgt allsogleich das Responsorium. So durchläuft es die drei Nokturnen; hieran schliessen sich die Laudes, wie sie in jedem Breviere enthalten sind. Die Vesper pro defunctis wird am Allerseelentage und ausser den im Brevier bezeichneten Monatstagen auch am Begräbnisvorabende und am Jahrtage (anniversarium) gebetet. Das Invitatorium und drei Nokturnen werden gesungen: am Allerseelentage, am Begräbnis- und Jahrtage und am 3., 7. und 30. Werden die drei Nokturnen nicht gesungen, so fällt auch das Invitatorium weg; soll am Begräbnistage nur ein Nokturn (ex rationabili causa) gesungen werden, so wird immer der erste genommen, samt dem Invitatorium. Dupliciert werden die Antiphonen am Allerseelentage, Begräbnistage, dem Dritten, Siebenten und Dreissigsten und am Jahrtage, auch wenn nur ein Nokturn statthat. Die zu den Preces in der Vesper und in den Laudes gehörenden Psalmen „Lauda anima“ und „De profundis“ fallen nur am Allerseelen- und am Begräbnistage aus. — Der Gesangton ist bezüglich der Psalmen immer der Ferialton, d. h. der Psalm wird ohne Initium und mit der ferialen Mediatio gesungen, selbst wenn die Antiphonen dupliciert, d. h. auch vor den Psalmen ganz gesungen werden. Nach den Antiphonarien von 1630, 1669 und 1683 werden im Officium defunctorum die Cantica „Magnificat“ und Benedictus“ feierlich intoniert und zu Ende gesungen. Dass die ganze Tonlage des Gesanges tiefer zu halten ist, braucht nicht erwähnt zu werden.

Officium defunctorum (abgekürzt Offic. deff.), s. Officium.

Oktav, 1) der achte Ton der Tonleiter, welcher mit dem ersten gleichnamig ist und eigentlich nur eine Wiederholung des ersten Tones in einer anderen Höhenlage ist. Während man vor dem X. Jahrh. keinen Unterschied in der Bezeichnung der Oktavtöne gemacht zu haben scheint, da in vielen Manuskripten das sogenannte durchgehende Alphabet (von A bis P oder auch Z) angewendet und die Oktav von A, B, C . . . mit H, J, K . . . bezeichnet ist (Mskr. von Montpellier, Gerb. Sc. I, 150, 331 u. s. w.), lehrt Odo (im X. Jahrh.) die Oktav mit den nämlichen, aber kleinen Buchstaben zu schreiben, A—a, C—c, D—d. . . . Guido wendet für die zweite Oktav Doppelbuchstaben an: A—a—$\frac{a}{a}$ u. s. w., um dadurch anzudeuten, dass ein Oktavton bloss die Wiederholung

eines ersteren tieferen Tones sei, nur in einer höheren Lage. 2) Das Intervall von einem ersten zu einem um acht Stufen der natürlichen diatonischen Tonreihe entfernten Tone. Der griechische Name dafür ist Diapason, d. h. durch alle (Töne) und ihr Verhältnis ist 1 : 2, das der Doppeloktav 1 : 4. Das Oktavintervall ist die vollkommenste Konsonanz, und mittelalterliche Theoretiker weisen sie in die Reihe der zusammengesetzten Konsonanzen, weil sie die einfachen Konsonanzen, Quart und Quint, in sich schliesst und aus der Zusammensetzung beider sich ergibt. 3) Ein Orgelregister, im Manual 8', 4' und 2' mit Prinzipalmensur und Prinzipalstärke; im Pedal, Oktavbass, 16', 8' und 4' von Holz, offene, kräftige Pedalstimme von Prinzipalmensur und grosser Tonfülle. 4) Im kirchlichen Sprachgebrauche bedeutet Oktave einen Zeitraum von acht Tagen, während welcher die Nachfeier der grossen Feste des Kirchenjahres begangen wird. Auch das Alte Testament kennt schon solche Oktaven. Die Tage während der Oktave werden bezeichnet als „dies infra octavam“, der achte Tag als „dies octava“. Die Oktav hat besonders das Eigentümliche, dass, wenn ein anderes Fest in die Oktav fällt, sofern es nicht duplex I. oder II. classis ist, das Hauptfest in der Vesper und in den Laudes commemoriert wird (com. oct.), und wenn letzteres eine eigene Melodie für Gloria, Ite missa oder Benedicamus hat oder eine eigene Präfation, diese während der Oktave zur Anwendung kommen, ausgenommen, wenn das zutreffende Fest eine eigene Präfation oder eigenes Gloria u. s. w., wie z. B. ein Marienfest, hätte.

Oktavenparallelen, s. Parallelen.

Oratio, Gebet. Obwohl in der Liturgie fast alles Gebet ist, so sind doch einige bestimmt formulierte und mit besonderem Schlusse versehene Gebete mit diesem Namen vorzugsweise benannt. In der heiligen Messe sind drei Orationen ausgezeichnet hervorgehoben: die Collect vor der Epistel, die Secret vor der Präfation und die Postcommunio vor dem Ite missa est etc. Von diesen werden nur die erste und dritte gesungen, die Secret aber stets still gebetet, daher ihr Name. Bei allen liturgischen Handlungen ausser der Messe nehmen die Orationen eine bevorzugte Stelle ein und werden, je nach der Feierlichkeit, entweder gesungen oder bloss gesprochen. Sie haben ihren eigenen Gesangsvortrag, welcher entweder tonus festivus (feierlich) oder tonus ferialis (gewöhnlich) heisst. Ersterer findet statt an allen Festen dupl., semidupl. und an den Sonntagen, und zwar bei der heiligen Messe, bei der Matutin und der Vesper. Er besteht darin, dass der auf einem Tone fortschreitende Gesang zwei Veränderungen macht, die erste (punctum principale) beim Strichpunkte als f e d f; die zweite beim Doppelpunkte als f e; beide wiederholen sich in umgekehrter Ordnung bei der längeren Schlussformel. Ist die Oration sehr kurz, so fällt das zweite Punktum (:) weg; ebenso wenn die Schlussformel „Qui vivis“ oder „Qui tecum“ angewendet wird, findet auch nur die erstere Modulation statt. Der Tonus ferialis wird gesungen an allen Festen niederer Ordnung, als die obengenannten, heisst auch tonus simplex und hat gar keine Modulation. Eine zweite Art desselben, schlechtweg tonus

ferialis genannt, behält auch den gleichen Ton, fällt aber beim letzten Worte der Oration und der Schlussformel, welche immer die kurze („Per Chr. D. N." oder „Qui vivis et regnas in saecula saeculorum") ist, in die kleine Unterterz (f d) ab. — Am Karfreitage werden die mit „Oremus" beginnenden neun Orationen nach einer eigenen Weise gesungen, welche in den Messbüchern verzeichnet ist. (Mehreres s. in dem „Magister choralis" von F. X. Haberl [Regensburg. Pustet], wo über diesen Gegenstand vollständigste Anweisung gegeben ist.)

Oratorium ist jedes musikalische Drama bedeutungsvollen, gewöhnlich biblischen Inhaltes, das bloss zur musikalischen Aufführung, nicht zur theatralischen Darstellung bestimmt ist. Die Dichtung hat demnach eine Handlung oder Begebenheit zu bringen oder sie zu vergegenwärtigen, was teils durch zur Handlung gehörige Personen, teils durch erzählende Personen, teils durch den Chor als den Repräsentanten der Gefühle und Reflexionen einer ganzen Gemeinde oder einer Masse von Individuen geschieht. Die Bestandteile des Oratoriums sind daher Recitative, Arien, Duetten, Terzetten, Quartetten und Chöre, denen sich die Instrumente als weitere Ausdrucks- und Färbungsmittel beigesellen. Vorbereitet war es teils durch Lieder und abwechselnde Chöre der christlichen Pilger, welche in den Zeiten der Kreuzzüge auf ihren Wallfahrten das Leben und den Tod des Erlösers, das jüngste Gericht und andere christlich-religiöse Gegenstände öffentlich absangen; teils durch die Mysterien oder geistlichen Schauspiele, deren älteste Spuren sich bis ins XI. Jahrh. verfolgen lassen, und welche an den hohen Festtagen Scenen aus der heiligen Geschichte, hauptsächlich der Passion, Auferstehung und Wiederkunft Christi darstellten und dem Volke eine sehr eindringliche Predigt und Erinnerung an die grössten Geheimnisse waren. Doch auch im IX. und X. Jahrh. finden wir dergleichen in den Kirchen selbst, mit der heiligen Messfeier verbunden, so z. B. war von den Klerikern und Chorknaben der Besuch der heiligen Frauen am Grabe dramatisch vorgestellt; die Sequenz „Victimae paschali" ist dies kleine Drama. Mehreres hierüber erzählt Schubiger in seiner „Sängerschule von St. Gallen". Das dramatische Element war durchs ganze Mittelalter mit der gottesdienstlichen Feier verbunden. Und hierin finden wir einen hauptsächlichen Vorläufer der Oratorien. Die nähere Veranlassung zu denselben gab der heil. Philipp Nerius um 1560, welcher Begebenheiten aus der biblischen Geschichte unter Begleitung der Musik in seinen Bet- und Lehrstunden absingen und vortragen liess, und welche musikalischen Darstellungen von der Gelegenheit, wozu sie aufgeführt wurden, den Namen „Oratorien" erhielten. Anfänglich hiessen sie „Laudi spirituali" (s. Neri). Im folgenden Jahrhunderte erhielt das Oratorium eine bessere Form und mehr Mannigfaltigkeit. Die grösste Ausbildung erhielt es durch die Deutschen; Händel hat dieser Kunstgattung den Charakter der Grossartigkeit verliehen, und er steht noch heute unübertroffen und allbewundert da. In den katholischen Kirchen hat das Oratorium keinen Platz gefunden, ausser dass hie und da am Karfreitage Passionsmusiken, Oratorien, welche Scenen

aus dem Leiden und Sterben des göttlichen Heilandes darstellten, mit vollständig privatem Charakter ausgeführt werden.

Orchester — im Altertume der Raum vor der Bühne bis zu den Sitzen der Zuschauer so genannt. — bezeichnet heute 1) den im Schauspielhause vor der Scene befindlichen, für die Musiker bestimmten Raum, von woher man diesen Namen 2) auch auf das ganze beim Theater beschäftigte Musikpersonal ausser den spielenden Sängern übertrug. Und so benennt man 3) auch die Gesamtheit der in der Konzert-, Opern- oder Kirchenmusik gebräuchlichen Streich- und Blasinstrumente.

Organist wird diejenige Person genannt, welche die Orgel beim Gottesdienste zu spielen hat; im XII. und XIII. Jahrh. wurden die Diskantatoren und Harmonisten „Organistae" genannt.

Organo, ital. Name der Orgel; Pleno organo = mit voller Orgel, d. h. das Orgelstück oder ein Teil desselben, dem diese Worte beigesetzt sind, soll mit Anwendung aller Register gespielt werden.

Organum, 1) lateinischer Name der Orgel. Eigentlich heisst das Wort ein Werkzeug, und man verstand früher unter Organa alle Musikinstrumente; deshalb ward die Orgel zuerst Organum hydraulion genannt und erst später kam ihr ausschliesslich der einfache Name Organum zu. 2) Unter Organum wird dann auch die erste Art mehrstimmigen Gesanges verstanden, wie sie zuerst von Hucbald (X. Jahrh.) gelehrt wurde; es begleiteten dabei eine oder mehrere Stimmen die Hauptmelodie (vox principalis) in Quinten, Quarten oder Oktaven. Diese Parallelbewegung fand nur dann eine Unterbrechung, wenn ein Tritonus zu vermeiden war, wobei die zweite Stimme auf c oder f liegen blieb. Guido behandelte im zweistimmigen Organum die begleitende Stimme schon etwas freier; er zog das Quartenorganum den anderen vor, mischte auch Terzen und Sekunden ein und führte die beiden Stimmen bei den Abschnitten in den Einklang zusammen. Bald entwickelte sich hieraus der Discantus (s. d.), wobei die zweite Stimme sich bald auch nicht mehr begnügte, eine Note gegen eine Note der Hauptmelodie zu singen, sondern zwei und mehrere Noten ausführte, was dann wieder zur Mensuralmusik den Weg bahnte. Dass aber das schlichte Parallelorganum noch im XIV. Jahrh. in Übung war, darüber belehrt uns der Traktat des Elias Salomon (Gerb. III. 57). Übrigens wurden auch unter dem Namen Organum im allgemeinen alle mensurierten Kirchengesangsformen verstanden, wie Franco sagt: „Communiter vero organum quilibet cantus ecclesiasticus tempore mensuratus" (Gab. III. 2). (Vgl. Kirchenmusikalisches Jahrbuch von Dr. F. X. Haberl, 1891.)

Orgel, Organo, Organum, franz. Orgue, — dieses grossartigste und harmoniereichste unter allen Instrumenten, welches vor allen übrigen allein am würdigsten erachtet wurde, seine Tonfülle im Hause Gottes ausströmen zu lassen, hat seine älteste Geschichte in ziemliches Dunkel gehüllt. Eine allgemeine Annahme leitet ihren Ursprung von der Hirtenflöte, syrinx, her; man durfte die Luft nur auf andere Weise als mit den Lippen zuführen; dies kostete aber den Weg langer Bemühungen. Man wendete neben der Luft als Ton- resp. Wind erzeugendes Element

das Wasser an und hatte dann organa hydraulica, Wasserorgeln, welche im II. Jahrh. v. Chr. in Alexandrien erfunden wurden und auf dem Gesetze des Heronsballes beruhten. Nach Heron sollen sie eine Erfindung des Ktesibios und nach Sueton ein Lieblingsinstrument Neros gewesen sein, auf welches Julian der Apostat ein Epigramm verfasst hat, worin er sagt, dass metallene hohle Pfeifen durch Luft tönend gemacht werden; der Spieler fahre rasch mit flüchtigem Finger über die Tasten und es erscheinen hinreissende Melodien. Wann die Windorgeln in Gebrauch kamen, ist nicht bekannt. Tertullian redet noch von Wasserorgeln, der heil. Augustin aber kennt schon Windorgeln. Er spricht sich (Expos. in Ps. 57 und 150) also aus: „Organa dicuntur omnia instrumenta musicorum; non solum illud organum dicitur, quod grande est et inflatur follibus.“ . . . Cum organum vocabulum graecum sit, omnibus instrumentis musicis conveniens; hoc cui folles adhibentur, alio Graeci nomine appellant. Ut autem organum dicatur, magis latina et ea usitata (et vulgaris) est consuetudo.“ Cassiodor vergleicht sie einem Turme, aus Pfeifen zusammengesetzt, und hebt besonders die Stimmfülle „vox copiosissima“ hervor; er spricht von hölzernen Tasten und von der Geschicklichkeit der Meister, welche so volltönende und süsse Melodien hervorzulocken verstehen. Nirgends ist übrigens hier von dem Gebrauche in der Kirche die Rede. Man meint, unter Papst Damasus (366—384) seien die Orgeln in die kirchlichen Versammlungen eingeführt worden; Kardinal Bona aber nimmt das VII. Jahrh., die Zeit des Papstes Vitalian (657—672) an. In Frankreich kannte man sie schon im V. Jahrh., denn Claudius Mammertus († 474) gibt die Beschreibung einer Orgel, und in Arles wurden zwei Sarkophage aufgefunden, aus dem VI. oder VII. Jahrh. stammend, auf denen pneumatische Orgeln abgebildet sind. Die Aufmerksamkeit wurde auf die Orgeln erst im VIII. Jahrh. gelenkt, von woher sich ihre grössere und schnellere Verbreitung datiert. Der byzantinische Kaiser Konstantin Kopronymus sendete 757 eine Orgel dem Majordomus Pipin dem Kurzen zum Geschenke und einige Jahre nachher dem Könige Karl d. Gr. eine von grösserem Umfange. Erstere wurde in der Kirche St. Corneille zu Compiegne, letztere in der Kirche zu Aachen aufgestellt; von ihr rühmt der Mönch von St. Gallen (lib. II. de reb. bell. Caroli M. cap. 10), dass sie den Donner in ihren grossen Pfeifen, in ihren kleinen die Geschwätzigkeit der Lyra oder den süssen Ton einer Cymbel habe. In kurzer Zeit war das Werk nachgeahmt und in weniger als zwei Jahrhunderten adoptierten die Kathedralen und grösseren Kirchen dies Instrument. Walafrid Strabo schreibt von St. Gallen und mehreren Kirchen, wo sie angewendet wurden. Dass sie erst jetzt mehr und mehr sich verbreiteten, mag vielleicht seinen Grund darin finden, dass etwa diese byzantinischen Instrumente vollkommener als die alten bekannten waren, wobei überdies der Eifer, mit dem Karl d. Gr. die Kirchenmusik behandelte, auch nicht ohne Einfluss geblieben sein mag. Dies wird um so wahrscheinlicher, wenn wir bemerken, dass dies Instrument vorzüglich in den der Herrschaft der Franken unterstehenden oder dem Frankenreiche zunächst liegenden Ländern, wie England (wel-

ches im X. Jahrh. zu Winchester schon eine Orgel mit 400 Pfeifen und 26 Blasbälgen hatte, zu deren Regierung 70 starke Männer nötig waren), seine Verbreitung fand, während man in Italien, wo die Orgeln doch von den Römerzeiten auch nicht unbekannt waren, vom Orgelspiel und Orgelbau wenig wusste, so dass Papst Johann VIII. an den Bischof Arno von Freising schrieb, er solle ihm eine Orgel und einen des Spieles und der Reparatur dieses Instrumentes kundigen Mann senden. Von nun an kam die Orgel überall in Aufnahme, so dass eine Synode vom Jahre 1242 von ihnen spricht, als wären sie gewöhnlich in den Kirchen. Doch fand sie auch ihre Gegner und in einigen Kirchen, z. B. in Lyon, liess man sie nicht zu bis in die neueste Zeit; so verschmähte auch die sixtinische Kapelle deren Gebrauch bis auf den heutigen Tag.

Es steht fest, dass die Orgel das ganze Mittelalter hindurch ein liturgisches Instrument war. Über ihre früheste Gestalt und Einrichtung geben manche Schrift- und Bildhauerwerke einigen Aufschluss. Manuskripte und Skulpturen zeigen tragbare Orgeln, welche ein und derselbe Musiker mit der einen Hand spielte, während er mit der anderen den Blasbalg handhabte. Diese tragbaren Orgeln, Portative geheissen, auch für Prozessionen und Umzüge sehr tauglich, in Deutschland, Italien, Frankreich und den Niederlanden gebräuchlich, erhielten sich in unveränderter Gestalt bis ins XV. Jahrh. Bei Agrikola (1532) und Luscinus (1536) erscheint das Portativ schon zum Positiv ausgebildet, einen festen Standpunkt verlangend, mit zwei Bälgen versehen, und es bedurfte eines eigenen Kalkanten.

Die Orgel war lange Zeit ein im Tonumfange beschränktes und auch plumpes Instrument. Doch wenn es heisst, dass ihre Tasten oft vier Zoll breite, schaufelförmige, von einander abstehende Klaves gewesen und mit Fäusten „geschlagen“ oder mit den Ellenbogen niedergedrückt worden seien, so mag dies nicht allgemein der Fall gewesen sein, da Hucbald (X. Jahrh.) von den Orgeln (hydraulia) Erwähnung in einer Weise thut, nach welcher man annehmen muss, dass sie beim Gesange gebraucht wurden oder dass auf ihnen allein Choralmelodien zur Aufführung kamen. Gleiches kann man aus dem Traktate Notkers (Gerb. Sc. I. 101) schliessen. Hätte die Orgel bloss zum Tonangeben gehört, so wäre mit wenigen Pfeifen gedient gewesen; im XI. und XII. Jahrh. hatte man aber schon Orgeln mit anderthalb oder zwei Alphabeten oder Oktaven, meistens von C, aber auch von A anfangend, kurz mit dem Umfange der menschlischen Stimme 8, 15 bis 21 Töne. Überdies waren diese Orgeln oft mit zwei, drei oder mehreren Chören, d. h. Pfeifenreihen versehen, doch hatten die Pfeifen einer Reihe noch den nämlichen Durchmesser. Der Ton war allerdings noch schallstark, dröhnend und ungleich, wozu dann das Getöse der Bälge kam, welche, noch klein und oft zahlreich, mit den Händen auf und nieder gedrückt wurden. Im XIII. Jahrh. müssen die Orgeln schon eine bedeutende Verbesserung erfahren haben, da auf ihnen, wie Garlandia berichtet, die musica falsa, d. h. die chromatischen Halbtöne, wenn auch nur in eingeschränktem Masse angewendet wurde. Die ältesten Orgeln, welche Prätorius sah,

hatten die Skala c d e f g a b h c d e f g a oder von h c d . . . . . e f; halbe Töne waren nur drei in der Oktav: a b, h c, e f.

Die Portative hatten wenig Pfeifen, damit genügten sie ihrem Zwecke; eine Abbildung aus dem XIII. Jahrh. zeigt deren nur acht. — Der Ausbildung der Harmonie scheint auch die Verbesserung der Orgeln langsam nachgefolgt zu sein. Prätorius nennt eine grosse Orgel in Halberstadt, gegen 1359 von Nic. Faber erbaut, welche vier Klaviere und Pedale (?) hatte; die grösste Pfeife gab das natürliche h und war 31 Fuss hoch. 20 Bälge setzten das Werk in Bewegung. Als eigentlicher Erfinder des Pedals (um 1470) wird Bernhard, mit dem Beinamen „der Deutsche“, genannt, welcher auch das Manual um einen Ton höher gestimmt habe, jedoch hat man herausgefunden, dass er es bloss nach Venedig gebracht haben soll. Das Pedal blieb lange Zeit hindurch ein charakteristischer Vorzug der deutschen Orgeln und das Instrument erhielt dadurch erst seine ganze Kraft und Würde; die englischen Orgeln hatten im vorigen Jahrhunderte noch kein Pedal, erst 1790 machte Abbé Vogler die Engländer mit der Wirkung dieser mächtigen deutschen Erfindung bekannt. Vor dem XV. Jahrh. kannte man die Register wenig oder gar nicht. Um diese Zeit fing man erst an, die an Klangfarbe verschiedenen Pfeifen von einander abzusondern, während vorher alle Pfeifen auf einem Tone zugleich ertönten. Die Deutschen erfanden verschiedene Schnarrwerke; man ahmte den Ton verschiedener Instrumente nach und lernte auch 4—32füssige Instrumente machen; damit war die Erweiterung der Klaviatur verbunden.

Als die chromatischen Töne in die Harmonie eingeführt wurden, bedachte man auch die Orgeln damit; Garlandias (XIII. Jahrh.) sagt: „Falsa musica instrumentis musicis multum necessaria, specialiter in organis;“ doch vorerst bediente man sich neben b nur des es und gis, aber noch nicht geteilt, um auch dis und as erreichen zu können; um diese zu bekommen, setzte man für sie eigene Klaves und Pfeifen ein, so dass z. B. dis und es nebeneinander standen, bis man die temperierte Oktave ausfindig machte und so das chromatische Wesen vereinfachte. Die eigentliche Vervollkommnung konnte erst durch Erfindung der Windwage im XVII. Jahrh. (1648) geschehen. In den letzten zwei Jahrhunderten bis auf unsere Tage hat die Orgel so mannigfaltige und einflussreiche Verbesserungen in Klang und Mechanismus erfahren, dass sie als eines der vollkommensten Instrumente den höchsten Rang einnimmt.

Im Anfange dieses Jahrhunderts suchte Abbé J. Vogler (s. d.) durch sein Simplificationssystem eine Verbesserung im Orgelbau herbeizuführen, welche jedoch wenig Erfolg errang. Gegenwärtig besitzt sowohl Deutschland, als auch England, Frankreich, Italien u. s. w. treffliche Orgelwerke. Berühmt ist die grosse Orgel von Harlem in den Niederlanden; die Orgel in der Peterskirche und die Orgel im Ulmer Münster haben je 100 Register; 1862 wurde auch die Kirche von St. Sulpice zu Paris mit einer Orgel geschmückt, welche 7000 Pfeifen, 5 Manuale, ein vollständiges Pedal und 100 klingende Stimmen mit pneumatischen

Motoren hat; der Erbauer derselben ist Cavaillé-Coll. Auch Deutschland besitzt bedeutende Orgelbauer, z. B. die Firma Walker in Ludwigsburg, Steinmayr in Öttingen, Stallhut in Burtscheid, Sauer in Frankfurt a. d. O., Weigle in Stuttgart u. a. In neuerer Zeit hat man auch die Elektricität beim Orgelbau verwendet.

Die Orgel muss schon im Zeitalter Dufays und noch mehr im Verlaufe des XV. Jahrh. die bedeutendsten Verbesserungen in der Struktur und im Mechanismus, besonders im Tastenwerk erhalten haben, von dessen Brauchbarkeit zu harmonischem Spiele das Entstehen eigentlicher Künstler auf diesem Instrumente ganz allein und notwendig bedingt war. Sie hatte ihre allmähliche Ausbildung und Vervollkommnung dem Kontrapunkte zu verdanken und hat dem Kontrapunkte hinwieder die erspriesslichsten Dienste geleistet. Denn gerade der gebundene und künstlerisch entwickelte Stil, welcher bei vollkommener Einheit die allseitige Mannigfaltigkeit gestattet, ist für sie der geeignetste. Gefeiert war im XIV. Jahrh. der blinde Francesco Landino zu Florenz, † 1390, wegen seiner Geschicklichkeit nur „Francesco degli Organi“ geheissen; ebendaselbst Antonio Squarcialupo, † 1430, gewöhnlich „Antonio degli Organi“ genannt; gerühmt war der deutsche Bernhard zu Venedig in der zweiten Hälfte des XV. Jahrh. Venedig besass im XVI. Jahrh. immer bedeutende Organisten, welche zugleich grosse Tonsetzer waren, z. B. die beiden Gabrieli, Claudio Merulo u. a. Um 1630 hatte Rom den durch europäischen Ruf ausgezeichneten Organisten Frescobaldi, zu dem auch Deutsche wanderten, um das Orgelspiel zu studieren. Sein Schüler Frohberger, der berühmte kaiserliche Hoforganist zu Wien, machte dem Lehrer alle Ehre. Überhaupt hatten Italien und Deutschland nie Mangel an guten Organisten und diese behaupteten immer ihren alten Ruf. In den letzten zwei Jahrhunderten überflügelte aber letzteres alle Länder durch seinen Orgelmeister Bach und dessen zahlreiche Schüler und Nachfolger, in neuer und neuester Zeit durch Abbé Vogler, Chr. Rink, Hesse, Herzog, Brosig, anderer nicht zu gedenken.

Eine nähere Beschreibung der Orgel nach ihrer inneren Einrichtung und Struktur übergehe ich, da eine blosse Aufzählung der vielen Teile und Teilchen zwecklos ist und niemand, der die Orgel kennen will, genügen kann, und verweise auf etliche gute und wohlfeile Werkchen, die alles, was einem Organisten in betreff der Konstruktion seines Instrumentes notwendig zu wissen ist, klar und bündig enthalten. Es sind dies folgende: Heinrich, Orgellehre, Struktur und Erhaltung der Orgel, Glogau 1861. — J. G. Töpfer, Die Orgel, Zweck und Beschaffenheit ihrer Teile, Erfurt und Leipzig 1862. — Seidel, Die Orgel und ihr Bau, 4. Aufl. bearbeitet von B. Kothe, 1887. — Kleinere Schriften: Mettenleiter B., Die Behandlung der Orgel, Regensburg, Fr. Pustet; Kunze, Die Orgel und ihr Bau, Leipzig, Leukart; Kothe B., Kleine Orgelbaulehre, Leobschütz, Kothe. — Es sei auch hingewiesen auf das grosse vortreffliche Werk von J. G. Töpfer, welches 1888 (Weimar, Voigt) in zweiter, von Max Allihn umgearbeiteter Auflage unter dem Titel:

„Die Theorie und Praxis des Orgelbaues“ mit 65 Tafeln, erschienen ist.

Die Orgel, dieses den Zwecken der Kirche am meisten anpassende Instrument erfreute sich schon frühzeitig, wie erwähnt, der Aufnahme in der Kirche und liebreicher Pflege. Da es aber einmal menschliche Schwäche ist, auch das Beste zu missbrauchen, so sah sich auch schon frühzeitig die Kirche genötigt, eingeschlichene Missbräuche im Orgelspiele und in der rechtzeitigen Anwendung zu tadeln und in dieser doppelten Beziehung Verordnungen zu erlassen. 1558 verdammt ein Konzil zu Paris den häufigen Missbrauch, auf der Orgel beim Gottesdienste weichliche Melodien zu spielen, und gestattet nur, den frommen Ernst und die heilige Milde, welche der Grundtypus der Hymnen und der anderen Gesänge ist, in Tönen auszudrücken. In gleicher Weise bestimmt das Konzil von Trient, es solle alle Musik, welche, sei es in Gesang oder Orgelspiel, etwas Lascives oder Wollüstiges vorführt, aus dem Hause Gottes verbannt werden. Wollte Gott, dass diese Vorschrift des heil. Kirchenrates, der noch viele andere gleichen Inhaltes an die Seite gestellt werden könnten, allen Organisten vor Augen schwebte, und sie sich des eigentlichen Zweckes des Orgelspieles beim Gottesdienste bewusst wären; gewiss hätten wir nicht so viel nachlässiges und ärgerliches Orgelspiel noch heute zu beklagen!

Der kirchliche Organist wird sich an die Worte des Kardinals Bona halten: „Das Orgelspiel muss so ernst und gemessen sein, dass es nicht das ganze Gemüt durch seine Annehmlichkeit abziehe und zerstreue, sondern mehr Veranlassung und Gelegenheit biete, dem Sinne der Gesangsworte (wenn die Orgel den Gesang begleitet), nachzudenken und sich den Gefühlen der Andacht hinzugeben;“ er wird sich bemühen, in seine Kunst sich immer mehr zu vertiefen, den kirchlichen Sinn bei den heiligen Handlungen inniger zu erfassen, sein Spiel als ein Werk der Andacht und Erbauung zu betrachten und alles fern zu halten, was das Haus Gottes entweihen könnte.

Die Behandlung der Orgel oder das Orgelspiel hängt aufs innigste mit der Entwickelung des Orgelbaues und der Musikkunst zusammen, und beide wirken vervollkommnend aufeinander. Im Anfange, d. h. vom IX. Jahrh. an, da die Orgel als kirchliches Instrument Aufnahme fand, wird man sich wohl begnügt haben, Choralmelodien einstimmig zu spielen oder damit den Gesang zu begleiten oder aber auch einen tieferen Ton liegen zu lassen und darüber die Melodie zu singen oder zu spielen. Manche führen auch die „Organum“ benannte Gesangsweise auf die Orgel zurück. Dass man später auch Figuration gebrauchte, dürfte kaum bezweifelt werden, da selbst die aus dem XI. und XII. Jahrh. stammenden Gesangstücke (Choräle) oft reiche Figuration aufweisen.

Schriftliche Monumente des Orgelspieles bietet erst das XV. Jahrh. in dem „Fundamentum organizandi“ des blinden Organisten Konrad Paumann († 1473), worin 32 Orgelstücke gegeben werden, meistens nur zweistimmig, wobei der Bass mit bunten Figuren kolorierend auftritt. Vor diesem war schon Francesco Landino zu Florenz († 1390) gerühmt, doch kennt

man kein Werk von ihm. Daselbst blühte auch Antonio Squarcialupo (etwa 1430—1470), dessen geschriebene Kompositionen nur ein sehr primitives Orgelspiel bekunden. Mit der Entwickelung des mehrstimmigen Gesanges tritt auch der Orgelbau auf höhere Stufen (Arnold Schlick des Älteren „Organistenspiegel" 1511, Konstruktion und Behandlung der Orgel) und damit auch das Orgelspiel, wie es sich im „Tabulaturbuche 1512" von Arnold Schlick dem Jüngeren zeigt. Hier finden schon der Kontrapunkt und die Nachahmung Verwendung und wird im zwei- und dreistimmigen Satze bei freier Verwendung des Pedals vollstimmige Harmonie angestrebt, die Figuration ist massvoll.

Während von da an bis zu Ende des Jahrhunderts in Deutschland kein Fortschritt geschah, gewann das Orgelspiel in Frankreich, England und Italien eine bedeutende Ausbildung. Die Franzosen zeigen bei voller Harmonie mehr Freundlichkeit, klaren Ausdruck und Fassung, wenn auch die Kontrapunktik zurücktritt. Die englischen Organisten beweisen eine grosse Gewandtheit in allen niederländischen Künsten (Christopher Tye um 1550, Thomas Tallis, † 1585, William Bird, 1538—1623, bei welch letzterem die neuere Kunst schon zum Durchbruche kommt, John Bull, 1563—1628, welcher als Virtuose Deutschland und Frankreich bereiste, u. a.).

In Italien, dem vorzüglichsten Sitze der Musikkunst in diesem Jahrhunderte, erstehen grosse Orgelmeister, und das Orgelspiel und die Orgelkomposition treibt die herrlichsten Blüten. Neben Florenz rühmt sich Venedig tüchtiger Organisten: Francesco d'Anna (um 1490), Giachetto Buus (1541—45) u. a. Die Markuskirche daselbst hatte zwei Orgeln und besoldete zwei Organisten. Um die Mitte des XVI. Jahrh. war man schon so weit vorgeschritten, dass man für besondere Orgelkompositionen eigene Namen anwandte: Phantasien, welche gleichsam improvisierte Ergüsse augenblicklicher Erregung sein sollten; Ricercari, sorgsam durchgebildete, ausgesuchte Arbeiten; Contrapunti, meist aus Fragmenten der Tonleiter gebildet und zu allerlei Nachahmungen und Engführungen verwebt; Intonazioni, kurze Sätze nach den Kirchentonarten (Präambulen); Toccata, aus schlichten Accorden und Koloraturen bestehend; Canzoni, Stücke, welche mit einem liedermässig nach gleichem Zuschnitte erfundenen Thema durch öftere Wiederholung desselben fugenartig ausgearbeitet waren. Darin zeichneten sich aus: Claudio Merulo, 1557—84, Organist zu San Marco, Andreas Gabrieli und dessen Neffe Johannes Gabrieli u. a.

Beim Beginne der neuen Musikperiode um 1600 tritt auch Deutschland wieder hervor, obwohl anfangs noch auf nicht besonders hoher Stufe (Figuristen und Koloristen), wie die Tabulaturbücher von Ammerbach, den beiden Bernhard Schmid in Strassburg und A. Wolz ausweisen, in denen fast nur Stücke italienischer Meister und Umarbeitungen von Gesangskompositionen („Absetzen" in Tabulatur) sich finden. Im allgemeinen betrieb man das Orgelspiel fast mehr handwerksmässig. Das höhere Orgelspiel und dessen Komposition kam aus Italien nach Deutschland; es gestaltete sich nun selbständiger, nachdem es vorher mehr der Nachhall von Gesangstücken war oder ein

Verschnörkeln von Gesangsparten. Leo Hasler war ein Schüler des Andreas Gabrieli und ein Mitschüler von Johann Gabrieli. Gregor Aichinger studierte auch in Italien; ein Schüler von Andreas Gabrieli war auch Pet. Sweelink von Amsterdam, der Vater der norddeutschen Organistenschule, aus welcher Melchior Schild, Sam. Scheid, X. Scheidemann, Joh. Prätorius u. a. hervorgingen. Mich. Prätorius verschmilzt schon die Canzonenform mit der Toccate und bringt 1609 achtbare Beweise eines edleren Orgelstiles. Besonders reformierend und bahnbrechend wirkte Samuel Scheidt (Tabulatura nova 1624), welcher mit dem alten Kolorieren und Absetzen brach, frei schaffend mit fugierten Sätzen u. dgl. gute Durchführungen lieferte, Vor- und Nachspiele aus Themen der Choralmelodien bildete; auch der bisher bei den Organisten gebräuchlichen Tabulaturschrift gab er Abschied und bahnte dem Gebrauche der gewöhnlichen Note für die Orgel den Eingang.

Von da ab trat Deutschland mit der Orgelmusik in den Vordergrund; insbesondere waren es die Protestanten, welche das Orgelspiel immer höher und kunstreicher ausbildeten, da dasselbe im protestantischen Gotteshause eine weit hervorragendere Stellung einnimmt, als beim katholischen Gottesdienste. Darum sind auch die protestantischen Kirchen Norddeutschlands schon frühzeitig mit grossen, umfangreichen Orgelwerken versehen, welche nicht bloss 50 und mehr Register, sondern auch 2–3 Manuale und ein Pedal von 27—32 Tasten umfassten. Ihre nun edierten Orgelstücke zeigten einen ernsten und würdevollen Charakter, hauptsächlich durch den getragenen Gemeindegesang ernster Choräle und Kirchenlieder veranlasst, welcher überdies dem Organisten Raum gab, kunstvolle Begleitung anzubringen, und durch die Repetition (Strophen) zur vielgestaltigen Harmoniesierung reizte. Wie von selbst verlangte Vor- und Nachspiel homogenen Charakter mit der Gesangsmelodie, und beim unabhängigen Wirken der Orgel ausserdem behielt neben den figurenreichen und beweglichen „Präludien“ der fugierte Stil, welcher sich allmählich zur vollkommenen Fuge ausbildete, sein Recht.

Doch auch die katholischen Organisten waren nicht unthätig; sie zählten vortreffliche Männer in ihren Reihen. Da beim katholischen Gottesdienste die Orgel eine mehr untergeordnete Anwendung findet, bei Begleitung der mehrstimmigen Gesänge und des Chorals auf die vorgeschriebenen Accordreihen des Basso continuo und des Generalbasses eingeschränkt war und ausserdem sich, abgesehen von den Vor- und Nachspielen, weniger Gelegenheit ergab, sich in ausgedehntem Spiele zu ergehen, so finden sich auch weniger veröffentlichte längere Orgelkompositionen; viel besser war eine Eigenart gepflegt, die sogenannten Versetten, kurze fugenartige Sätze mit blosser Exposition eines Themas durch drei oder vier Stimmen ohne weitere Durchführung, welche beim Psalmen- und Hymnengesange u. s. w. statt der nicht gesungenen Verse und Strophen (Abspielen) eingeschoben wurden.

Auf den hohen Stand katholischer Orgelmusik deuten Namen wie Frescobaldi († 1644) in Rom, Froberger in Wien († 1667), Bernh. Pasquini in Rom († 1710), Carissimi († 1674),

Jak. v. Kerl († 1690) u. a. Ersterer war ein bahnbrechendes Genie und hat den späteren Meistern, wie Lotti, Scarlatti, Händel, Bach, durch Steigerung des kanonischen Satzes zum fugierten vorgearbeitet, seine Ausarbeitungen über kirchliche Canti fermi setzte er strenge in den Kirchentonarten mit feiner Kontrapunktik, seine Toccate, Ricercari und Capprici und lebhafteren fugierten Sätze mehr in den neueren Tonarten, wobei er sich selbst schon der Chromatik als Mittel eines erhöhten Ausdruckes bedient.

Da es für den katholischen Organisten eine vorzügliche Aufgabe war, bei der ihm oft spärlich zugemessenen Zeitdauer der Vor- und Nachspiele ein extemporiertes Spiel zu vollführen, und bei der Mannigfaltigkeit der Gesänge nicht immer passende Vorlagen zuhanden waren, so finden wir schon frühzeitig Anweisungen über das „Phantasieren" (Extemporieren), so von G. Diruta in seinem Werke „Il Transilvano" (1615 mit mehreren Auflagen).

Vor 1700 waren die Orgelkompositionen häufig noch mehr oder minder steif und eckig, doch nach dieser Zeit geschah ein rascher Fortschritt zu glatterer Melodie, angenehmerer Accordfügung und Modulation, und reicherem Accompagnement — alles bewirkt durch die neue Bearbeitung der Theorie, die Hervordrängung und Gültigkeitserklärung des Dur- und Moll-Geschlechtes und des neueren Tonsystems, durch die Opernkomposition, welche ihr Absehen besonders auf schöne, fliessende und charakteristische Melodiebildung, schönen Rhythmus, gefällige Modulation richtete; der Einfluss der neapolitanischen und neuvenetianischen Schule machte sich mehr und mehr geltend, überhaupt trug die Verselbständigung der Instrumentalmusik das meiste bei. Von den vielen Orgelmeistern dieser Periode seien bloss genannt: J. Pachelbel in Nürnberg († 1706), Werkmeister in Halberstadt († 1706), Zachau in Halle († 1722), Kuhnau in Leipzig († 1732), Dietrich Buxthude in Lübeck († 1707), Reinken in Hamburg († 1722) auf protestantischer Seite — unter den Katholiken: M. Casini in Florenz (um 1722), Samber zu Salzburg (um 1704), Georg Muffat zu Salzburg († 1704) und sein Sohn Gottlieb Muffat zu Wien († 1770), Murschhauser in München († 1737), Fux in Wien († 1741), Domenico Scarlatti († 1747), Caldara in Wien (1736).

Auf den Höhepunkt der Ausbildung gelangte die Orgelkunst im vorigen Jahrhunderte durch Joh. Seb. Bach, den Grossmeister aller Organisten, der den Orgelstil nach allen Richtungen vervollkommnete und namentlich die Fuge zur Vollendung brachte, nachdem die italienische mit der deutschen vermählte Orgelkunst schon reichlich vorgearbeitet hatte. Ein vorzüglicher Organist war auch G. Fr. Händel, doch überragte ihn Bach, dessen Kompositionen Zeugnis geben von seiner Grösse und Meisterschaft. Sein Sohn Emanuel sagt von ihm: „Bei Bach war alles, Melodie, Harmonie, Bewegung u. s. w., der Natur des Instrumentes und seiner Bestimmung angemessen. Die Mittel, die ihm zu so heiligem Stile verhalfen, waren seine eigentümliche Behandlung der Kirchentonarten, die stete Anwendung der geteilten Harmonie, der Gebrauch des obligaten Pedals; dazu

kommt eine neue zweckmässigere Applikatur und eine besondere Art zu registrieren. Seine Kontrapunktik lässt jede Stimme melodisch und real fortschreiten; für seine Fugen verwendet er nicht bloss alle Arten des Kontrapunktes und Kanons, sondern war auch besonders auf ein charakteristisches Thema bedacht. Kontrapunktik war ihm zur zweiten Natur geworden."

Seine Kunst wurde wohl ein halbes Jahrhundert durch seine Söhne Friedemann und Emanuel und durch seine Schüler fortgepflanzt, so durch J. M. Schubart in Stadt-Ilm (geb. 1690), J. Kaspar Vogler, J. Tob. Krebs, der Vater des später so berühmt gewordenen Ludw. Krebs in Buttstädt († 1760), H. Nik. Gerber in Schwarzburg-Sondershausen, Joh. Christ. Kittel in Erfurt († 1809), Bachs letzter Schüler.

Unter den Katholiken ragen hervor: Justinus a Despons, Karmelitermönch in Würzburg († 1723), E. Eberlin in Salzburg († 1762), Valotti in Padua († 1780), der Spanier Bedos de Cellos († 1797), G. Pasterwitz in Kremsmünster († 1803), J. G. Albrechtsberger in Wien († 1809), P. Maximilian Stadler in Mölk († 1818), Franz Schneider ebenda († 1812), Abbé Vogler († 1814).

Doch um den Beginn des XIX. Jahrh., wo ein anderer Geist die Welt durchsäuerte und die Instrumentalmusik in den Kirchen sich immer weltlicher zu geberden anfing, wo die neue Harmonielehre einen reichlicheren Gebrauch der Dissonanzen gestattete, und sinnliche Melodie und weichere Harmonie mehr Gefallen fanden, kam die strenge Weise Bachs in Vergessenheit; technische Virtuosität, leeres Figurenwerk, toter Mechanismus zeigte sich hervorragend, die Formen blieben, aber der Geist war entwichen. Auch Kittel ging schon mehr dem subjektiven Ausdrucke nach. Zwei seiner Schüler sind beachtenswert: M. G. Fischer, welcher treffliche, kirchlich zu nennende Orgelwerke schuf, und Chr. Rink, welcher mehr Übersichtlichkeit der Formen, sowie Gemeinfasslichkeit der Harmonie und melodische Motive anstrebte, dabei allerdings beliebt wurde. Aber wegen der Weichheit vieler seiner Kompositionen kann von ihnen nur ein eingeschränkter Gebrauch für Kirchenzwecke gemacht werden. Noch ist zu nennen J. Knecht in Biberach († 1817), welcher den Orgelstil wieder von gemeinen Wegen auf höhere Bahnen zu lenken suchte und sich an Abbé Vogler anschloss; aber auch von seinen Orgelkompositionen sind nicht alle brauchbar.

Um die Mitte des Jahrhunderts begann die Orgelmusik in Deutschland einen gewaltigen Aufschwung zu nehmen; mancherlei Umstände trugen dazu bei, namentlich die Einrichtung von Konservatorien, an denen auch Lehrer für das Orgelspiel wirkten, dann die Popularisierung harmonischer und kompositorischer Kenntnisse, das Wiedererwecken der Tonwerke des Palestrinastiles und erneute Hochschätzung der Kontrapunktik, sowie das Hervorziehen der Werke Seb. Bachs; besonders trugen auch dazu bei die grossen Fortschritte in der Orgelbaukunst, welche gegenwärtig ein so leichtes Spiel wie auf einem Klaviere ermöglichen. Schon Vogler machte Reisen als Orgelvirtuos, aber als Konzertinstrument scheint die Orgel erst seit Mendelssohns Zeiten üblich geworden zu sein, welcher mehrere Orgelsonaten

schrieb. Seitdem ist die Orgel auch für grosse Konzertsäle ein unentbehrliches Instrument geworden; die neueste Zeit ist reich an Orgelsonaten, Phantasien, Konzertfugen u. s. w., doch haben dergleichen Stücke beim katholischen Gottesdienste keinen Platz, da sie nicht geeignet sind, die Andacht zu unterstützen, sondern den Geist davon ab- und zur Kunstfertigkeit des Spielers und der Komposition hinzulenken.

Der Charakter des neueren Orgelstiles ist immer mehr poliert und verfeinert geworden, der Ausdruck subjektivster Stimmung, dabei glanz- und effektvoll (G. Merkel, Lange, Adolf Hesse, Rheinberger, Piutti, Stehle u. a.). Unter den Katholiken verdienen noch Beachtung: Kaspar Ett, Moriz Brosig, welcher, an Mendelssohn sich anlehnend, ganz modern schrieb, jedoch nie unedel, häufig grossartig und effektvoll. Für praktische Zwecke schrieb auch J. Hanisch in Regensburg vieles Gute, ebenfalls H. Oberhoffer in Luxemburg, J. Ev. Habert in Gmunden u. a.; auch viele Sammlungen besitzt die neueste Zeit, so von B. Kothe, Kewitsch, Troppmann, Diebold (Riegel, Herzog) u. a. Übrigens ist gegenwärtig in Deutschland gar kein Mangel an trefflichen Organisten sowohl auf katholischer, als protestantischer Seite. (Ritter, A. G., Geschichte des Orgelspiels, vornehmlich des deutschen vom XIV. bis zu Anfang des XVIII. Jahrh., Leipzig, M. Hesse 1884. — Voigtmann, R. J., Das neuere kirchliche Orgelspiel im evangelischen Kultus, Leipzig 1870, bei Mathes. — Ambros, Dr. W. A., Geschichte der Musik.)

Orgeldisposition, die Anlage und Anordnung aller Teile der Orgel, also der Register nach Art und Beschaffenheit, der Bälge, der Klaviatur, des ganzen Mechanismus u. s. w.

Orgelmetall ist eine Mischung von Zinn und Blei, aus welcher die metallenen Labialpfeifen gefertigt werden. Je weniger Blei beigemischt wird, desto härter ist das Metall und desto frischer und kräftiger der Ton der Pfeife; je grösser der Zusatz von Blei, desto weicher das Metall und desto weicher, zarter und gedämpfter erscheint der Ton. Zweckmässig ist es, wenn nicht rein englisch Zinn (16lötig) genommen wird, doch 12- oder 10lötiges Metall zu verwenden. Mehr als $^2/_3$ Blei zuzusetzen, ist verwerflich.

Orgelpfeife, s. Pfeife.

Orgelpunkt ist eine bestimmte Folge von verschiedenen Accorden zu einer und derselben, meist ununterbrochen tönenden Bassnote; wenn eine solche Folge in einer vollkommenen oder unvollkommenen Kadenz auf der vorletzten oder letzten Bassnote (Dominant oder Tonica) vorkommt, so entsteht die sogenannte angehaltene Kadenz. Der Orgelpunkt (punctus organicus) kommt schon bei Franco von Köln vor und verdankt seine Entstehung vielleicht dem Organum des Hucbald. Die Accordenfolge kann entweder rein tonisch oder tonisch und ausweichend sein; auch kann der Orgelpunkt im Laufe des Tonstückes stattfinden, sowie es nicht notwendig ist, dass die ausgehaltene Note stets im Bass liege, sie kann auch einer anderen Stimme zugeteilt werden.

Orgelrevision, auch Orgelexamen, Orgelprobe, Orgel-

prüfung, ist die von einer zuständigen Behörde durch einen Sachkundigen angestellte Untersuchung, ob eine neue Orgel accordmässig, d. i. nach dem mit dem Orgelbauer vor dem Baue abgeschlossenen Kontrakte oder Accorde, der die Disposition der Orgel und alle übrigen Bedingungen des Baues enthält, und ob sie auch sonst tüchtig gearbeitet ist.

Orgeltrio, s. Trio.

Orgelzieher, s. Kalkant.

Orgeltabulatur, s. Tabulatur.

Osterfest. Dieser Tag mit seiner Oktav, als Erinnerungsfeier an das trost- und freudenreichste Geheimnis der Erlösung, an den Sieg des Gottmenschen Jesus über Tod und Hölle eingesetzt, ist für die Christenheit der Tag des höchsten Jubels, wie keiner im ganzen Jahre. Im Mittelalter erscholl dieser Jubel nicht bloss in den Gotteshäusern, man trug ihn auch hinaus in Gottes freie Natur, um auch jeder Kreatur das Glück der edelsten Kreatur, des Menschen, das ihm durch die Erlösung zu teil geworden, laut zu verkünden, und sie zur Teilnahme an dem allgemeinen Jubel aufzurufen. So bewegte sich nach der Austeilung des Weihwassers, wobei das „Asperges me“ durch den Gesang „Vidi aquam“ ersetzt ward, eine feierliche Procession aus der Kirche hinaus, und der Chor sang mit dem ins „Alleluja“ einstimmenden Volke freudige Osterhymnen und Antiphonen, unter anderen die schöne Poesie „Salve festa dies etc.“ von Ven. Fortunatus (VII. Jahrh.). Bei der Rückkunft stimmte der Celebrant wieder eine Antiphon an, welche der Chor oder das Volk zu Ende fortsetzte. Dann begann die Festmesse, welche wie alle Messen der ganzen Oktav ihre eigene Sequenz hatte, doch nicht die „Victimae Paschali“ von Wipo, welche anfangs am Ostermontage gesungen, später im XVI. Jahrh., für die Messe des heiligen Ostertages angeordnet wurde. Jetzt findet bei uns nur der gewöhnliche Umgang zur Aussprengung des Weihwassers statt. Ausser der Sequenz hat die Liturgie nichts Eigentümliches; die priesterlichen Tagzeiten aber entbehren nach römischem Ritus der Hymnen und haben auch in der Matutin nur eine Nokturn.

Ottava (ital.) = Oktav.

P.

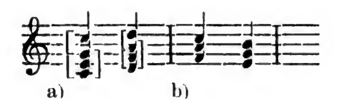
P., Abkürzung für Pedal; p. = piano; fp. = fortepiano.

Palmsonntag, s. Karwoche.

Parallelbewegung, s. v. als gerade Bewegung, motus rectus, wenn zwei oder mehrere Stimmen nach gleicher Richtung fortschreiten.

Parallelen, fehlerhafte, entstehen, wenn in einem Accorde zwei Stimmen eine reine Quint oder eine Oktav bilden.

und in dem folgenden Accorde in denselben Stimmen das gleiche Intervallenverhältnis stattfindet, z. B.



Solche Oktaven- und Quintenfolgen sind zwischen realen Stimmen verboten, da erstere die reale Mehrstimmigkeit des Satzes und die Selbständigkeit der Stimmen aufhebt, letztere aber die Zusammengehörigkeit der Harmonie stört, indem jeder der beiden Accorde (a und b) eine andere Tonart repräsentiert. Oktavenparallelen sind aber statthaft, wo nur eine Vermehrung der Klangwirkung beabsichtiget wird; so z. B. wenn Flöten die Violinen in einer höheren Oktav begleiten oder der Kontrabass mit dem Violoncell geht. Eine Fortschreitung zweier Stimmen in gemischten Quinten (d. h. einer reinen und einer verminderten) ist in den Mittelstimmen stets, auch in einer Aussen- und Mittelstimme erlaubt, wenn die verminderte Quint auf die reine folgt, zwischen den beiden äusseren Stimmen niemals. Obwohl man auf diese Verbote der fehlerhaften Oktaven- und Quintenfortschreitungen strenge hielt, so haben doch die grössten Meister der neueren Zeit manche Lizenzen aus ästhetischen Gründen sich erlaubt. Im realen Satze, namentlich im Vokalsatze, müssen diese Verbote strenge aufrecht erhalten werden. — Die mehrstimmige Komposition nahm ihren Anfang bei einer fortlaufenden Reihe von Oktaven, Quinten und Quarten im sogenannten Organum (s. d.) Hucbalds (X. Jahrh.) und Guidos (XI. Jahrh.); jedoch der Occursus (s. d.), den Guido besonders betont und der am Schlusse einer melodischen Phrase beobachtet wurde, und ein richtigeres Gefühl brachten es dahin, dass Johannes Cotton (Anfang des XII. Jahrh.) für die Diaphonie die Anweisung geben konnte: wo die Hauptstimme aufwärts geht, soll die Organalstimme abwärts gehen, und umgekehrt. Nach und nach lernte man durch den Diskantus und den Fauxbourdon eine gewähltere Stimmführung und im XIV. Jahrh. sprechen Marchettus von Padua und Johann de Muris das förmliche Verbot der Oktaven- und Quintenparallelen aus; es wurden nun Gesetze für eine bessere Verbindung der Harmonien gegeben, daneben aber auch wesentlich durch Bereicherung der Tonfolgen mit stufenweisen durchgehenden Dissonanzen auf die Entfaltung der Melodie hingewirkt. — Parallelen werden auch die auf der Orgelwindlade aufliegenden verschiebbaren Schleifen benannt (s. Windlade).

Paralleltonarten, s. Tonart.

Paraphonisten, s. Kantor.

Parapteres nennt Hucbald kleine Tonformeln, welchen Silben, z. B. Annaneane unterlegt sind und etwas Ähnliches waren, wie die Finalen der Psalmtöne. Neuere Forscher wollen darunter besondere Tonarten erkennen, welche bei Regino (Gerb. II. 73) als medii toni erwähnt werden und nichts anderes sind.

als Gesänge, welche weder über noch unter die Finale sich weiter als eine Quart oder höchstens eine Quint erstrecken, sonst Cantus communis genannt.

Partitur oder **Sparte**, ital. Partitura, Partizione, Sparta, Spartito, franz. Partition, ist die schriftliche Übersicht aller zu einem mehr- und vielstimmigen Tonstücke gehörigen Stimmen, die Takt für Takt untereinander geschrieben werden, so dass man sowohl die Bewegung jeder einzelnen Stimme verfolgen, als auch das Miteinander, das harmonische Zusammenwirken überschauen kann. In einer Partitur dürfen die vier Hauptstimmen (bei Instrumentalsachen meistens das Bogenquartett) oder die vier Singstimmen nie von einander getrennt werden, und man hält die Chöre zusammen, als' den Singstimmenchor, den Streich-, den Holzbläser-, den Blechchor; die Anordnung und Übereinanderstellung der Chöre geschieht aber von den Komponisten verschieden, immer jedoch nimmt der Bass die unterste Stelle ein. — Geschriebene Partituren nach unserer Weise kommen erst Ende des XVI. Jahrh. vor, d. h. wir besitzen noch solche; die Proske'sche Bibliothek in Regensburg hat eine solche von einem Motette Palestrinas (Original); aus früheren Zeiten führt Ambros eine mit schwarzen (Franco)-Noten aus dem Werke des Hieronymus de Moravia (XIII. Jahrh.) an, welches auf ein 10liniges System, worin die drei Singstimmen untereinander tabulaturmässig, natürlich ohne Taktstriche, eingetragen sind, notiert ist. (Ambros, Geschichte der Musik, Bd. II. pag. 325.) Ein anderes Beispiel führt H. Bellermann in seinem „Kontrapunkt" (Berlin, 1862) aus dem Ende des XV. Jahrh. an, nämlich ein Stück des Heinr. Isaac; der vierstimmige Satz ist in rautenförmigen offenen Semibreven auf einem 10linigen System notiert, welchem die fünf claves signatae und Schlüssel vorangestellt sind, die Noten sind zur leichteren Unterscheidung in verschiedenen Farben gehalten, für den Diskant rot, für den Alt grün, für den Tenor schwarz, für den Bass rot; Taktstriche teilen die Noten in Takte von je zwei ganzen Noten oder vier halben Noten. Wie gesagt, sind Partituren aus dem XVI. Jahrh. sehr selten, da fast alle Kompositionen in einzelnen Stimmbüchern erschienen, und die handschriftlichen Partituren der Komponisten, die sie wohl nie aus der Hand gaben, grösstenteils verloren gingen. Die Sitte, Musiken in Partitur herauszugeben, fand erst spät, in der zweiten Hälfte des XVII. Jahrh. allgemeinere Aufnahme. Die älteste gedruckte Partitur ist wohl vom Jahre 1577. „Tutti i Madrigali di Cipr. de Rore". Venetia. Darin stehen schon die Stimmen im fünfzeiligen System übereinander, wie bei uns. Die deutsche Tabulatur, in welche sich die Organisten im XVI. und XVII. Jahrh. die Gesangstücke absetzten, kann eigentlich nicht unter die Partituren gerechnet werden. In den Partituren des XVI. und Anfang des XVII. Jahrh. finden sich häufig mehr die einzelnen Glieder der Melodie als die Takte durch Striche gesondert, wie dies auch in den Stimmbüchern aus dieser Zeit vorkommt.

Passage, s. Periode.

Passion, Passio. In der katholischen Kirche wird mit diesem Namen die Leidensgeschichte des göttlichen Heilandes

bezeichnet, welche am Palmsonntage, Dienstag und Mittwoch in der Karwoche und am heiligen Karfreitage bei der Messe nach den vier Evangelisten abgelesen oder abgesungen wird. Wenn die Passion gesungen wird, stellt sie eine Art geistlichen Dramas dar; denn sie wird von einem Diakon als Evangelisten, dem eigentlichen Erzähler, vom Celebranten oder einem anderen, der die Person Christi darstellt und nur die Worte desselben zu singen hat, und einem dritten (Subdiakon), welcher dasjenige singt, was eine einzelne andere Person, z. B. Pilatus, Petrus oder das ganze Volk spricht, ausgeführt. Wo mehrere Sänger zu haben sind, werden die Reden des Volkes (Turba) durch einen Chor gesungen. In den Chorbüchern, welche hiezu benützt werden, Passionalia genannt, und in allen Missalien sind die Personen mit den Buchstaben E., S. (X.) und T., d. h. Evangelista, Sacerdos (Christus), Turba bezeichnet. Wo bloss zwei Priester oder Leviten ausser dem Celebranten vorhanden sind, soll der Celebrans die Rolle des Christus singen, nie aber ausser der Turba (Chor) eine Rolle von Laien gesungen werden. Die Melodie, welche für jede Person ihren eigentümlichen und charakteristischen Gang und Schlussfall hat, war vor der Herausgabe des „Directorium chori“ je nach Kirchen und Gegenden oder Ländern sehr variirend, oft aufs reichste mit Neumen und Gängen von grossem Umfange ausgeschmückt, doch hat die gegenwärtige römische Singweise in ihrer Einfachheit immerhin noch genug Erhabenes und Ergreifendes. Die „Ordines Romani“ machen keine Erwähnung von Passionsgesang, aber Durandus redet schon in seinem Rationale davon, dass die Worte des Erlösers mit sanfterer Stimme als die des Evangelisten gesungen werden, die der gottlosen Juden aber „clamose et cum asperitate vocis“.

Passionsmusik ist ein Oratorium grösseren und kleineren Umfanges, dessen Text das Leiden und Sterben Jesu Christi vorführt. Bekannt ist „Die grosse Passion nach Matthäus“ von Seb. Bach, dessen Passion nach Johannes, „Die sieben Worte des Erlösers am Kreuze“ von Jos. Haydn, „Der Tod Jesu“ von Graun u. v. a. (s. Karfreitag).

Pastorale (ital.), eigentlich zu deutsch „Hirtengedicht“ oder „hirtenmässig“ bedeutet ein Tonstück von ländlich einfachem Charakter meist im $^6/_8$ Takt gesetzt. Auf den katholischen Kirchenchören brachte man derlei charakterisierte Tonstücke in der Weihnachtszeit an, wobei man die Hirtenlieder und Schalmeienweisen nachahmte, um an die Hirten zu erinnern, welche den neugebornen Heiland zuerst anbeteten. Bekannt sind die Pastoralmessen und Pastoraloffertorien u. dgl., welche meistens auf eine sehr unglückliche, der Würde des Gottesdienstes nicht entsprechende Tonmalerei hinaus liefen. Übrigens finden sich auch unter den älteren Kompositionen pastorelle Motetten.

Pater noster, „Vater unser“, das Gebet des Herrn findet selbstverständlich eine häufige Anwendung in der Liturgie. Überall, wo man sich an Gottes Huld und Gnade besonders wendet, im Officium und bei dem heiligen Messopfer, findet es seine Stelle, so am Anfange jeder Hora, häufig vor den Orationen u. dgl. In der Messliturgie wird es gesprochen im Kanon,

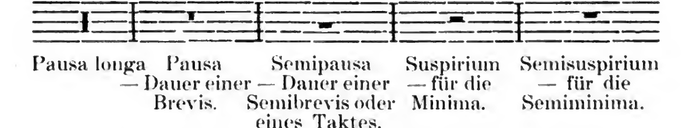
nämlich nach der Wandlung, unmittelbar vor Brechung der heiligen Hostie und dem Agnus Dei, und der Umstand, dass dasselbe in sämtlichen Messliturgien als ein durchaus notwendiger Bestandteil erachtet wird, veranlasste schon den heil. Hieronymus zu der Ansicht, dass der liturgische Gebrauch dieses Gebetes auf einer Anordnung des Herrn selbst beruhe. Im Messkanon wird es eingeleitet durch die Worte: „Oremus, Praeceptis salutaribus . . .“, welche schon im höchsten Altertume in Gebrauch waren und das Gefühl der Ehrfurcht ausdrücken, womit das Pater noster gebetet werden soll. Während ausser der heiligen Messe das Pater noster immer still (secreto) gebetet und nur manchmal die ersten zwei Worte und die vorletzte Bitte vom Priester laut gesprochen oder gesungen werden, geschieht in der Messe der laute Sprech- oder Gesangvortrag des ganzen Pater noster, darauf gründend, dass in den alten Zeiten der Kirche auch dies heilige, vom Herrn selbst überlieferte Gebet sorgfältig vor denen, welche noch nicht zur Kirche gehörten, geheim gehalten wurde: bei anderen Gelegenheiten konnten solche anwesend sein, darum es still gebetet wurde, bei der heiligen Messe waren aber die Katechumenen und Nichtgläubigen schon vor dem Credo entfernt worden. Das Pater noster wird nach zwei Melodien gesungen, von denen die eine feierlich, die andere ferial (in Missis deff. und in festis simplicibus et diebus ferialibus) ist; sie sind kollektenartig, dem Präfationston ähnlich, einfach aber majestätisch. Der Chor hat die letzte Bitte: „Sed libera nos etc.“ zu singen. Das Pater noster wird nicht mit der Orgel begleitet, auch ist es nicht erlaubt, den Gesang desselben bei Ämtern zu unterlassen.

Pauke, lat. Tympanum, ital. Tympano, franz. Timbale, unter den Schlaginstrumenten das älteste. Unsere Kesselpauke besteht aus einem Kessel, gewöhnlich aus Kupfer, oben am Rande ist ein eiserner Reif mit 8—10 Löchern befestiget, über welchen das Paukenfell (Esels-, Ziegen- oder Kalbshaut) gespannt ist. Dieser Reif wird mittels Schrauben auf den Rand des Kessels befestiget, und durch das Drehen dieser Schrauben die Pauke gestimmt. Geschlagen werden die Pauken mittels zweier Stöckchen (Schlägel), an denen je ein hölzerner Knopf, mit Tuch umwunden, befestiget ist. Beim Schlagen sind die Pauken in ein eigenes Gestell eingesetzt. In der Regel benützt man zwei Pauken, von denen die grössere in der Dominante, die kleinere in der Tonika des Musikstückes, wozu sie verwendet werden, gestimmt wird. Die Notierung für dieses Instrument geschieht im Bassschlüssel und immer in C,

es muss aber immer die Stimmung am Anfange des Stückes angezeigt sein. Dass die Pauken für die Kirchenmusik sehr unpassende Instrumente sind, braucht wohl nicht bewiesen zu werden.

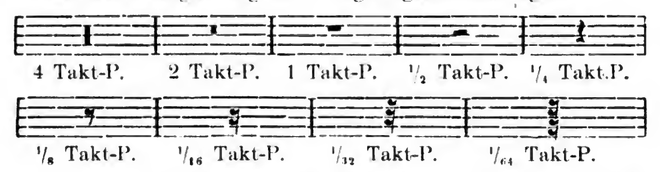
Pause, lat. pausa (pausatio), das Innehalten, der Stillstand — bedeutet in der Musik das Schweigen der Stimmen an

gewissen Stellen des Tonstückes, dann auch das Zeichen selbst, welches die Dauer dieses Schweigens andeutet. Als sich die Diaphonie im XII. Jahrh. zur Mensuralmusik entwickelt hatte, musste man auch bedacht auf die Zeit des Schweigens einer oder mehrerer Stimmen nehmen und den betreffenden Sängern durch gewisse Zeichen dies bemerklich machen. Hierzu bediente man sich senkrechter Striche, welche durch die Linien des Notensystems gezogen wurden. Ein Strich, der ein Spatium füllte, kam der Dauer einer Brevis oder einem Tempus gleich; füllte er nur die Hälfte eines Zwischenraumes, galt er die Dauer einer Semibrevis; ein durch zwei Spatien gehender Strich hatte die Zeitgeltung einer Longa imperfecta, durch drei Spatien die einer perfecta. Auch als man die weissen Noten einführte, blieb man bei den nämlichen Zeichen, nur für die weiteren Teilungen der Semibrevis kamen noch die pausae aculeatae hinzu, und so hatte man nun:



Pausa longa — Pausa — Dauer einer Brevis. — Semipausa — Dauer einer Semibrevis oder eines Taktes. — Suspirium — für die Minima. — Semisuspirium — für die Semiminima.

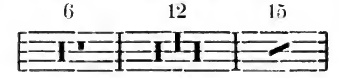
Für die fusa oder semifusa kamen zwei und drei Häkchen in Anwendung. Bei diesen Zeichen blieb es im allgemeinen bis auf den heutigen Tag nur mit geringen Änderungen:



4 Takt-P. 2 Takt-P. 1 Takt-P. 1/2 Takt-P. 1/4 Takt.P.

1/8 Takt-P. 1/16 Takt-P. 1/32 Takt-P. 1/64 Takt-P.

Sind mehr als vier Takte zu pausieren, so werden diese einfachen Pausen zusammengesetzt oder über einem oder zwei dicken Strichen die Zahl der Taktpausen in Ziffern angezeigt, z. B.:



Um Missverständnisse zu vermeiden, schreibt man von einer Taktpause aufwärts die Zahl gewöhnlich darüber. — Die Pausen von geringerem Werte als einem Takte nennt man auch „Suspiren“ oder „Sospiren“, vom lateinischen Suspirium und französischen Soupirs. Da die Pausen die Stellen von stummen Noten vertreten, so erdulden sie auch jede sonstige orthographische Behandlung derselben; so kann z. B. ein Punkt nach ihnen gesetzt werden, welcher ihre Geltung um die Hälfte

verlängert. — Eine Pause durch alle Stimmen eines Tonstückes heisst Generalpause.

Pausa correpta, s. Psalm.

Pedal, s. Orgel.

Pentecostes, s. Pfingsten.

Perdendo, — **si**, (ital.), verlierend, sich verlierend, abnehmend, soviel als diminuendo.

Perfektaccord = grosser Dreiklang.

Perfectio, eigentlich Vollendung, Vollkommenheit, ist ein Ausdruck, den die Mensurallehrer des XIII. und XIV. Jahrh. a) bezüglich der Wertbestimmung der nota lauga (▪) gebrauchen; diese Note gilt ihnen als perfekt, wenn sie den Wert von drei Tempora oder drei Breven hat; hingegen als imperfekt, wenn sie bloss den Wert von zwei solchen hat. Daher „Tempus perfectum oder imperfectum“ sich immer auf die Geltung der nota longa bezieht. Hierfür bestanden bestimmte Regeln, z. B. Longa perficitur, cum longa praecedit; oder imperficitur, cum brevis longam praecedit etc.; b) zur Bezeichnung der Eigenschaft von dem Fortschreiten der Noten (des Abschnittes oder Tonfusses, analog den Versfüssen), welche sie modus nannten; „modus perfectus“ war vorhanden, wenn ein solcher Rhythmus mit derselben Note oder figura endete, mit welcher er begann; im gegenteiligen Falle war er imperfekt.

Periode bedeutet in der Musik die Vereinigung solcher einzelner melodischen Teile zu einem Ganzen, die an und für sich zwar einen musikalischen Sinn haben, durch ihre Vereinigung aber erst den Ausdruck einer Empfindung bis zu einem gewissen Grade von Vollkommenheit erhalten. In ihrer Grundform stellt sie sich achttaktig dar (sie kann auch eine grössere Ausdehnung, jedoch nicht wohl über 16 Takte haben) und ihre Teile sind das Motiv, der Abschnitt und der Satz. Das Motiv ist das kleinste musikalische Gedankenbild, aus wenigen Noten bestehend, welches den Raum eines Taktes nicht überschreitet. Durch Wiederholung, Anknüpfung des versetzten oder sonst veränderten oder eines ganz neuen Motives entsteht der Abschnitt, welcher schon zwei Takte füllt. Durch ähnliche Behandlung des Abschnittes bildet sich der viertaktige Satz, welcher noch nicht abschliessend, als Vordersatz, einen Nachsatz von gleich vielen Takten und auf ähnliche Weise, wie die Erweiterung des Motives und Abschnittes geschah, genommen, nach sich zieht und so zur Periode sich gestaltet. Die Perioden können nach dem Zwecke und der Absicht des Tonsetzers wieder erweitert oder verengert werden, wodurch Perioden von mannigfaltiger Grösse entstehen. Durch Wiederholung, Anknüpfung neuer Perioden u. dgl. erhält man Doppelperioden und Periodengruppen, die nun ein ganzes Tonstück ausmachen. Doch sind nicht alle Teile eines Tonstückes lauter solche rhythmisch wohl gebildete Perioden, sondern es kommen daneben auch Verbindungsglieder vor, die freier gestaltet sind, z. B. Gänge, melodisch organisierte Tonfolgen ohne einen in sich befriedigenden Abschluss, Passagen, Gänge aus schnell folgenden, ganz oder meist gleichen Noten, Läufe, den Passagen ähnliche Gestaltungen, Zusätze zu den Perioden, Anhängsel,

Einschiebsel etc. Diese strenge rhythmische Struktur und symmetrische Gliederung findet aber in den kontrapunktischen, kanonischen und Fugenwerken geringe oder keine Anwendung, da dort das ganze Thema in seinen Wiederholungen den Rhythmus gibt.

Pfeife überhaupt ein Instrument, welches aus einem Rohr besteht, in das über einen Kern hinweg Luft geblasen wird, welche teilweise ober dem Kerne entweicht, teilweise in den Rohrkörper eindringt und durch ihre Schwingungen den Ton erzeugt. Pfeifen sind die tongebenden Teile der Orgel und sind also das Wichtigste an derselben. Sie sind entweder von Metall — aus reinem Zinn oder einer Mischung von Zinn und Blei (auch bloss „Metall" benannt) oder von Holz — Fichten-, Kiefern-, Eichen- oder Birnbaumholz, und haben bald die Gestalt von Cylindern oder Säulen, bald von Kegeln und Pyramiden. Auch ihre innere Einrichtung unterscheidet sie, indem bei den Labialpfeifen oder dem Flötenwerk die Luft allein als tonerzeugendes Mittel erscheint, bei dem Rohr- oder Zungenwerk (s. d.) eine mitschwingende Zunge den Ton bestimmt. Nach den akustischen Gesetzen hat die Länge der Pfeifen Einfluss auf Höhe oder Tiefe des Tones, so dass eine längere Pfeife einen tieferen Ton gibt, als eine kürzere. Hierbei ist bemerkenswert, dass eine oben gedeckte Pfeife (Gedakt) um eine Oktav tiefer klingt als eine offene von gleicher Länge. Doch gibt es noch Umstände, welche bei gleicher Länge der Pfeifen deren Ton verschieden darstellen, nicht in Bezug auf die Höhe oder Tiefe, sondern auf den Klang; auf die Klangfarbe hat wirksamen Einfluss: das Material, woraus die Pfeifen gefertigt sind, die Form des Aufsatzes, das zuströmende Luftquantum, die Mensur oder das Verhältnis der Weite zur Länge, und die Grösse des Aufschnittes im Verhältnisse zum Querschnitte. Durch Beachtung und Anwendung dieser Hilfsmittel erzielt der Orgelbauer die verschiedenen Register und Orgelstimmen, d. h. die nach unserem Tonsysteme abgestimmten und durchlaufenden Reihen von Pfeifen einer und derselben Klangfarbe. Pfeifen mit enger Mensur haben einen scharfen, mageren, streichenden Ton mit eigentümlich geigenartiger Färbung, während weite Pfeifen einen vollen, starken Ton geben, weshalb letztere auch für die sogenannten Prinzipalstimmen verwendet werden.

Pfingsten, Pentecostes. Das heilige Pfingstfest, der Mittelpunkt des Pfingstfestkreises, ist eingesetzt zur Erinnerung an die dritte grösste Wohlthat Gottes an die Menschen: die Heiligung, die Sendung des heiligen Geistes. Diesem Feste kommt darum auch wieder eine feierlichere Liturgie zu. Am vorhergehenden Tage, Vigilie, werden, wie am Karsamstage, Prophetien abgesungen, Abschnitte der heiligen Schrift des A. T., worin die Wirkungen des heiligen Geistes vorgebildet sind, dann auch die Taufwasserweihe abgehalten, die Litanei gesungen; ebenfalls werden beim Gloria der Messe alle Glocken geläutet. Die Matutin hat, wie das Osterofficium, nur eine Nokturn, bestehend aus drei Psalmen und drei Lektionen; als Hymnus der Terz wird der Hymnus: „Veni Creator Spiritus" gebraucht, welcher auch an manchen Orten vor dem Hochamte feierlich abgesungen wird

In alten Zeiten hielt man am Pfingstfeste vor dem feierlichen Gottesdienste eine Prozession, doch nur in den Räumen der Kirche. Die Messe des Tages (und der ganzen Oktav) hat eine Sequenz: „Veni sancte Spiritus et emitte coelitus", welche dem Papste Innocenz III. zugeschrieben wird, und an die Stelle der früher gebräuchlichen, des Königs Robert: „Veni sancte spiritus, reple" getreten ist. In einzelnen Kirchen findet nachmittags eine Vorstellung der Sendung des heiligen Geistes statt; der Celebrant geht nach dem Resp. breve der Non, mit dem Pluviale bekleidet, an den Ort der Kirche, wo die Gestalt einer weissen Taube als Sinnbild des heiligen Geistes herabgelassen zu werden pflegt, incensiert und intoniert: „Veni sancte Spiritus", und während die Gestalt herabgelassen wird, vollendet der Chor den Hymnus. Zum Schlusse singt der Priester die Oration mit den gewöhnlichen, eine Hora beschliessenden Versikeln. Das „Benedicamus" wird vom Chore feierlich gesungen, worauf die Vesper beginnt.

Phrase bezeichnet in der Musik ein Melodieglied von grösserem oder geringerem Umfange, welches in einem Atem zu singen oder ohne abzusetzen vorzutragen ist.

Phrasierung ist die Abgrenzung der Phrasen oder der Melodieglieder beim Vortrage. Sie wird im Gesange erreicht durch sinngemässes Atemholen, bei Instrumenten durch kleine Pausen und Absetzen. Die sinngemässe Phrasierung ist eine der ersten Bedingungen des guten Vortrages, wie bei der Rede die Beobachtung der Interpunktion.

Piu (ital.) = mehr, dient zur näheren Bestimmung mancher Vortragsbezeichnungen, z. B. più lento = langsamer; più allegro = schneller.

Pizzicato (ital.), abgekürzt **piz.** oder **pizz.**, — gekneipt, geschnellt, — bezeichnet jene Vortragsart bei den Streichinstruten, wobei die Saiten nicht mit dem Bogen gestrichen, sondern mit einem Finger gezupft oder gerissen werden; an der Stelle, wo der Bogen wieder in Anwendung gebracht werden soll, steht dann arco oder coll' arco.

Plica, in der Neumenschrift schon gebräuchlich, bedeutete vor der Mensuralzeit die Vorausnahme des folgenden Tones im innigsten Anschlusse an den vorhergehenden, anticipatio. In der Mensuralmusik war sie ein der Note beigefügter Strich (tractulus), fand nur am Ende einer Ligatur statt und bedeutete eine Verzierung, Manier, nicht aber eine Wertveränderung. In dem Traktat eines gewissen Aristoteles zu Francos Zeit rechnet sie unter die Species, welche in jeder Gesangsgattung des Wohlklanges halber angewendet werden. Sie war longa perfecta und imperfecta (■ ■) oder brevis recta und altera (■ ■), und es fielen bei der Perfektion zwei Tempora auf den Körper (corpus) und ein Tempus etc. auf die Plica; bei der Imperfektion geschah es in gleichen Teilen. Der Plicaton konnte einen halben oder ganzen Ton, eine Terz, Quint auf- oder abwärts, je nach der Tonverbindung gehen, so dass wir darunter kaum etwas anderes suchen dürfen, als das Portamento. Der genannte Autor sagt: „Fit autem plica in voce per compositionem epiglotti cum repercussione gutturis subtiliter inclusa", und „Plica est

signum dividens sonum in sono diverso per diversas vocum distantias."

Poco (ital.) = wenig, etwas; *un poco* = ein wenig, kommt oft in Tonstücken zur näheren Bestimmung der Vortragsbezeichnungen vor, z. B. *un poco Adagio* — ein wenig langsam; *poco forte* — etwas stark; *poco a poco* — nach und nach.

Polyphonie (vom griech. πόλυ, viel und φωνή, die Stimme), die Vielstimmigkeit, im Gegensatze zur Homophonie, Gleichstimmigkeit; davon *polyphonisch*, vielstimmig. Dieses Wort, erst seit Ende des vorigen Jahrhunderts im allgemeineren Gebrauche (Luscinius im XVI. Jahrh. bedient sich auch schon des Ausdruckes: „concentus polyphonus"), bedeutet nicht überhaupt jeden mehrstimmigen Satz, sondern nur einen solchen, in welchem von den einzelnen Stimmen jede gewissermassen ihre Selbständigkeit behauptet, wie es z. B. bei den Kontrapunkten, Kanons, Fugen der Fall ist; *Homophonie* weist dann auf solche mehrstimmige Sätze, wo eine Stimme die melodieführende ist, die übrigen dieser nur untergeordnet als begleitende, den Accord vervollständigende, füllende Stimmen erscheinen; besser könnte man sie die *gleichzeitige* Satzweise nennen. Hieraus erklärt sich auch der Ausdruck: *polyphonische Satz- oder Schreibweise*.

Portamento di voce, bezeichnet teils das Halten und Tragen der Stimme in den verschiedenen möglichen Schattirungen, teils und vorzüglich das sanfte Hinübergleiten von einem Tone zum folgenden, den man im voraus nur ganz leise zu berühren hat, welches dann am vollkommensten ist, wenn jeder Ton in völliger Gleichheit der Fülle, Stärke und Rundung in den anderen gleichsam überfliesst und so mit ihm aufs genaueste verbunden wird. Das ist der wichtigste Punkt der Gesangslehre und bei vollkommener Ausbildung eine der höchsten Schönheiten der Gesangskunst. Doch muss es mit Verstand und nicht überall angewendet werden. Auch der Choralgesang kennt das Portamento und benützt es als ein gutes, den Gesang verschönerndes Vortragsmittel; ohne dasselbe wird der Gesang steif, schleppend und hölzern. In guten Choralbüchern ist es durch die Semibrevis (♦) oder durch die nota obliqua (⟍ ⟋) angezeigt. In mehrsilbigen Wörtern bei fallender Tonfolge hat es immer statt, wenn die letzte von zwei oder mehreren auf eine Silbe kommenden Noten und die erste über der folgenden Silbe stehende Note auf gleicher Tonstufe stehen, vorausgesetzt, dass diese folgende Silbe keine ganz kurze ist, wie bei gloria, Dominus etc., z. B.:



al - le - lu - ja. me - am. nicht aber bei glo - ri-am.

Bei aufsteigender Tonfolge lässt es sich nicht in gleichem Falle überall anwenden, und es erfordert der richtige Gebrauch desselben schon einen gebildeten Geschmack des Sängers (s. *Plica*).

Portativ, s. *Positiv*.

Posaune, ital. Trombone, lat. Tuba. Dies Instrument kommt schon im hohen Altertume vor. In der katholischen Kirche wurde die Posaune im Mittelalter bei religiösen Feierlichkeiten angewendet, da ihr Ton bei Begleitung des Gesanges diesem etwas sehr Feierliches und Erhabenes verlieh. Im XVI. und XVII. Jahrh. war sie beim Gottesdienste allgemein gebraucht, und man fügte gerne den kontrapunktischen Werken drei bis vier Posaunen bei, welche die vier Singstimmen begleiteten und unterstützten; doch waren sie nicht selbständig, sondern spielten nur das, was die Sänger sangen. Die gegenwärtige Form der Posaunen rührt aus dem XVI. Jahrh. her; als ihr Erfinder wird Hans Meuschel in Nürnberg († 1533) genannt. — Die Hauptteile der Posaune sind: 1) das Hauptstück, zwei gleichlange Röhren, welche oben durch ein messingenes Querstück fest auseinandergehalten werden, das man mit der linken Hand anfasst; 2) das Mundstück, welches in einer dieser Röhren oben steckt und ganz dem Mundstücke einer Trompete gleicht, nur etwas grösser ist; 3) der Schalltrichter, welcher auf die zweite Röhre gesteckt ist; 4) die sogenannten Stangen, zwei Röhren, welche unten in einem Bogen sich verbinden; in sie passen genau jene anderen zwei Röhren, so dass sie, obwohl leicht verschiebbar, mittels eines Handgriffes, doch winddicht schliessen. Durch das Verschieben wird der Körper des Instrumentes verlängert und verkürzt, und werden eben dadurch tiefere und höhere Töne hervorgebracht. Um nach den verschiedenen Stimmhöhen der menschlichen Stimme begleiten oder spielen zu können, fertigte man Posaunen von verschiedener Dimension an: Diskant-, Alt-, Tenor- und Bassposaune. Die Notierung der Posaune geschieht in den treffenden Stimmschlüsseln und regelmässiger Vorzeichnung, da sie alle chromatischen Töne in der Oktavenreihe zu geben vermögen; die Diskantposaune wird jetzt gewöhnlich durch eine Ventiltrompete ersetzt. Häufig wird jetzt bloss die Bassposaune angewendet, deren Umfang vom tiefen C bis zum eingestrichenen E reicht.

Position, s. Applikatur.

Positiv heisst eine kleine Orgel ohne Pedal. Seine Register enthalten nur kleines Pfeifenwerk, als Grundstimme ein Gedakt von acht Fuss; der Mechanismus ist gleich dem bei grösseren Orgeln, nur haben sie weder Abstrakten noch Wellenbrett, da die Taste mittels eines sogenannten Stechers unmittelbar die Cancelle öffnet. Die Positive haben gewöhnlich nur einen Balg, der dann aber mit einem Schöpfbalg versehen ist. Sie sollten nur sanfte und keine schreienden Register haben. Regal wird eine solche kleine Orgel genannt, wenn sie lauter Zungenstimmen hat, Portativ, wenn sie so gebaut ist, dass man sie leicht tragen und von einem Orte zu einem anderen fortschaffen kann.

Postludium, s. v. als Nachspiel.

Praeambulum (lat.) und praeambulieren, so viel als **Präludium** und präludieren, franz. Prélude, überhaupt eine Einleitung zu irgend einem Tonstücke, ein Vorspiel ausführen. Speciell bezeichnet dieser Ausdruck jene kürzeren oder längeren Orgelsätze, mit welchen während des Gottesdienstes die kirchlichen Gesänge oder Musikstücke eingeleitet werden. Dass diese

Vorspiele den ihnen folgenden Gesängen und Stücken angemessen sein und dem ganzen Charakter der Festfeier entsprechen müssen, ist selbstverständlich. Der katholische Organist kann sich bei der ungleichen Dauer dieser Vorspiele gewöhnlich nicht damit zufrieden geben, einige Vorspiele auswendig zu lernen, sondern er hat sich in das Studium der Harmonielehre und einigermassen in die Hauptformen des Orgelstiles zu vertiefen, um nach Bedürfnis frei präludieren oder die erlernten Sätze gehörig anwenden, zerteilen, verbinden, umformen, transponieren oder sonst für den jedesmaligen Zweck gestalten zu können. Übrigens ist es keine Schande für einen auch wohlgebildeten Organisten, ausgedehntere Präludien aus einer aufgelegten Stimme zu spielen; der gute katholische Organist wird es nicht für eine Ehre halten, in eigenen bizarren Phantasien sich zu ergehen oder durch Fingerfertigkeit auf den Beifall eines unwissenden Publikums zu spekulieren; leichtfertige, weltlich duftende, sentimentale und arienhafte Weisen bleiben ihm fern, ihm ist nur der hohe Zweck seiner Kunst, die Würde des Gotteshauses und die Erhabenheit der gottesdienstlichen Feier massgebend. — Das Nämliche hat vom **Postludium**, Nachspiel, zu gelten, welches Nachklang der vorgeführten Gesangstücke bilden soll.

Praecentor, s. Kantor.

Praefation, eigentlich: Vorrede, Vorwort, ist der Gebetshymnus, welcher bei der katholischen Messfeier den Kanon und die heiligste Handlung einleitet; er bildet für Priester und Volk eine Vorbereitung auf die sich bald vollziehenden Geheimnisse und zugleich ein Lob Gottes, weshalb er auch mit lauter Stimme gesungen wird. Präfationen kennt schon das hohe Altertum, und einige nennen den Papst Gelasius als denjenigen, welcher Text und Melodie dazu für die römische Kirche geliefert habe. Früher hatte jedes Fest seine eigene Präfation; das römische Missale enthält deren 11: für Weihnachten, Epiphanie, die Fastenzeit, Passionszeit, Ostern, Himmelfahrt Christi, Pfingsten, Dreifaltigkeitsfest (zugleich für alle Sonntage), für die Marienfeste, die Apostelfeste und die gewöhnliche (communis), und weist ihnen eine zweifache Gesangsweise zu: eine feierliche und feriale. Die Melodie selbst zeichnet sich durch Einfachheit und grosse Erhabenheit aus: die feriale nähert sich sehr dem Kollekten- oder Orationstone, und findet ihre Anwendung nicht bloss bei der Messpräfation, sondern auch bei denen, welche bei verschiedenen feierlichen Weihungen gesungen werden. — Das Caeremoniale Episc. zählt sie nicht unter den mit der Orgel zu begleitenden Gesängen auf.

Praeintonatio, das vorausgängige Anstimmen der Antiphonen und Hymnen, findet bei den Vespern, beim Kompletorium und den anderen Horen, wenn sie feierlich mit Gesang abgehalten werden, in Dom- und Kollegiatkirchen nach dem Caerem. Episc., sowohl bei An- oder Abwesenheit des Bischofs statt; es hat dabei ein zu diesem Amte bestimmter Priester denjenigen, welchen es obliegt, eine Antiphon oder den Hymnus anzustimmen, diese Intonation voranzusingen, worauf der Betreffende nachsingt.

Praeludium, s. Praeambulum.

Presto, s. Tempo.

Prim (prima chorda, die erste Saite) bedeutet a) die erste Stufe einer Tonleiter = Tonica; b) überhaupt einen mit einem vorhergehenden gleichklingenden Tone = Einklang, Unison, dessen Stelle in der Harmonie (nicht aber in der Melodie) oft auch die Oktav vertritt. Insofern kann man von einer reinen Prim reden; die übermässige Prim ist nichts anderes als der chromatisch erhöhte Ton im Verhältnisse zu seinem Stammtone, z. B. cis — C, und kann in der Melodie zur Ausschmückung angebracht werden; selten aber hat sie in der Harmonie als übermässige Oktav und dann nur im Durchgange Platz.

Primicerius, s. Kantor.

Primo (ital.), der erste, prima, die erste, z. B. Violino primo, die erste Violine; Corno primo (abgekürzt: I^mo), das erste Horn; „a prima vista spielen", vom ersten Anblicke, d. h. vom Blatte weg, ohne vorher ein Stück gesehen oder durchgegangen zu haben, spielen.

Principal ist diejenige unter den Orgelstimmen, welche die grösste Tonstärke, Kraft und Fülle bei weiter Mensur und vielem Windzuflusse hat. Die grösste Manual-Principalstimme steht gewöhnlich von besserem und stärkerem Metall gearbeitet und glänzend poliert in der Fronte (Prospekt) der Orgel, wo sie zugleich eine Zierde abgeben soll. Die auf der grösseren Güte des Metalls beruhende Präcision des Tones gibt ihr das Vorrecht, als Norm bei der Stimmung des übrigen Pfeifenwerkes zu dienen. Da sie Hauptstimme ist (daher ihr Name), wird ihre Tongrösse nach einer eigenen Mensur gemessen, wonach sich die Mensur der übrigen Stimmen richtet. Nach ihr wird auch die Grösse der Orgel benannt: hat das Principal 16 Fusston, so heisst die Orgel ein 16füssiges Werk, hat es 8 Fusston, ein 8füssiges Werk. Grösser als 16 Fuss wird das Principal nicht wohl für das Manual disponiert; ins Pedal jedoch kann ein 32füssiges Principal kommen, welches Principalbass heisst. Kleine Principalstimmen richten sich nach der Hauptstimme dieses Namens und werden Principaloktaven geheissen. Geigenprincipal ist enger mensuriert.

Probe, franz. Répétition, ital. Repetizione, in der Musik die der wirklichen öffentlichen Aufführung vorhergehende Privataufführung eines Tonstückes, die vornehmlich dazu notwendig ist, dass jeder der Mitwirkenden seine einzelne Partie sowohl als das ganze Tonstück, deren Charakter und besondere Eigentümlichkeiten genau kennen lernt und dadurch in den Stand gesetzt wird, desto gewisser und richtiger seinen Vortrag der Ausführung des Ganzen anzupassen; dann ferner auch, um mögliche Fehler in den Notenstimmen u. dgl. zu berichtigen, und dadurch das Tonstück bei der eigentlichen Aufführung als ein in sich vollendetes Werk darzustellen. Der letzten, auch Haupt- oder Generalprobe genannt, gehen bei vielstimmigen oder längeren Tonstücken mehrere Einzeln- und Partieproben vorher. Dass eine gute Einübung und gewissenhafte Probe auch für die Kirchenmusik am Platze ist, ergibt sich schon aus dem erhabenen Zwecke derselben: durch sie sollen die höchste Majestät Gottes verherrlichet und die Gläubigen erbaut werden.

Progression (lat.), Fortschreitung, in der Musik die stufenweise fortgehende Versetzung eines kurzen melodischen Satzes in einer und derselben Stimme; sie unterscheidet sich von der Nachahmung, Imitation, dadurch, dass letztere zwischen verschiedenen Stimmen stattfindet, die Progression nur in derselben Stimme die Nachahmung des Satzes unmittelbar nacheinander bringt. Die Progression kann auch harmonisch sein (vgl. Sequenz).

Prolatio bedeutete bei den Mensuralisten die Mensur der Semibrevis, welche entweder drei minimae (prolatio major) oder zwei solche (prolatio minor) enthalten konnte. Ersteres wurde durch einen Punkt im Tempuszeichen ⊙ C⋅, letzteres durch das Fehlen des Punktes angezeigt. Auch wurde die relative Wertbestimmung der Noten so genannt.

Prophetien werden in der katholischen Liturgie jene Lesestücke aus der heiligen Schrift genannt, welche am Karsamstage und Pfingstsamstage vor der Taufwasserweihe gesungen werden, und teils die Verheissungen Gottes von der Erlösung, teils Vorbilder der Auferstehung des Erlösers und des erlösten Menschen, sowie der Sendung des heiligen Geistes und der Wirksamkeit dieses Geistes in der Kirche enthalten. Sie werden im Lektionstone, ohne einen Fall am Ende gesungen; zwischen je dreien ist ein Traktus eingeschaltet, jeder folgt auch eine Oration.

Proportion — Verhältnis. Aus der Vergleichung der einzelnen Töne miteinander nach der Zahl ihrer Schwingungen ergeben sich gewisse Zahlenverhältnisse, welche von den Alten proportio oder ratio genannt wurden. War ein Teil oder ein Glied der Proportion in dem anderen 2, 3 . . . mal ohne Rest enthalten, so hiess die proportio dupla, tripla . . . z. B. 1 : 2 (Oktav oder Diapason); blieb noch ein Rest, so war sie proportio oder ratio superparticularis, überteiliges Verhältnis; solches findet z. B. statt bei der Quint 2 : 3, proportio sesquialtera oder hemiolus; bei der Quart 3 : 4, proportio sesquitertia, epitritus; bei der kleinen Terz 5 : 6, sesquiquinta; beim ganzen Ton 8 : 9, sesquioctava oder epogdous geheissen. Enthielt das grössere Glied das kleinere in sich und noch zwei Teile darüber, wie 3 : 5, so nannte man es superbipartiens u. s. w. — Bei den Mensuralisten bezeichnete Proportio die Tempobestimmungen mittels der Brüche $\frac{2}{1}$, $\frac{3}{1}$, $\frac{3}{2}$, $\frac{4}{3}$ und umgekehrt $\frac{1}{2}$, $\frac{1}{3}$, $\frac{2}{3}$, $\frac{3}{4}$ u. s. w. Proportio dupla $\frac{2}{1}$, was besagen will, dass die Notenwerte um die Hälfte geringer, also das Tempo um die Hälfte beschleunigt genommen werde; Proportio subdupla $\frac{1}{2}$ dagegen zeigte das Gegenteil, die Verlangsamung an und hob das vorhergehende schnellere Tempo wieder auf. Ähnlich verhielt es sich mit der Proportio tripla $\frac{3}{1}$ und subtripla $\frac{1}{3}$ u. s. w. Auch für die Bezeichnung des Verhältnisses des Notenwertes mehrerer Stimmen gegeneinander wendete man solche Bezeichnungen an.

Proprietas (Eigentümlichkeit). 1) Mit diesem Worte bezeichnet man die Eigenschaft eines Gesanges (cantus planus), inwiefern er sich in einem der drei Hexachorde (durale, naturale, molle) bewegte, und die Hexachorde selbst (s. v. w. Deductio). 2) Die Mensuraltheorie bediente sich dieses Wortes, um die

Eigenschaft der ersten Note einer Ligatur (brevis oder longa) anzuzeigen. Das geschah durch das Setzen oder Fehlen eines Striches an dieser Note, weshalb auch einige Mensurallehrer diesen Strich (cauda) selbst proprietas nennen. War ein solcher abwärts gehender Strich an der ersten Note einer Ligatur angebracht (cum proprietate), so galt sie als brevis; fehlte der Strich (sine proprietate), so galt sie als longa; doch dies nur, wenn die zweite Note der Ligatur tiefer stand als die erste; bei aufwärts gehenden Noten war das Umgekehrte der Fall. Ein nach oben gerichteter Strich machte die ersten zwei Noten zu Semibreven (opposita proprietas).

Prosa, s. Sequenzen.

Prosodie bedeutet das Zeitverhältnis der Silben und den Inbegriff der Regeln über die Quantität, d. h. die Länge und Kürze der Silben. In diesem letzteren Sinne wird sie auch Prosodik genannt, die daher von der Metrik oder Verslehre wohl zu unterscheiden ist.

Prozessionen (von procedere, vorangehen) sind jene religiösen Auf- und Umzüge, welche zur Verherrlichung Gottes und seiner Heiligen und zur Erflehung seiner Huld und Gnade veranstaltet werden. Es ist der innere Drang des gesunden religiösen Lebens, welches, selbst die Hallen des Tempels zu enge findend, draussen im Gottestempel, angesichts der ganzen Welt lautes Zeugnis geben und sich offenbaren will. Bei allen Völkern der alten Zeit schon waren solche religiöse Umzüge im Gebrauche, und dass sie im Christentume, in einer Religion, welche nicht bloss im Inneren der Seele wohnen will, sondern den Menschen zur That anregt, eine weite Anwendung fanden, vielmehr sich von selbst ergaben, ist leicht begreiflich. Als die katholische Kirche nach den Verfolgungen sich freier bewegen konnte, wurden die Prozessionen häufiger und zugleich kirchlich geordnet. Wollte man die Leiber heiliger Märtyrer von einem Orte zum anderen bringen, so geschah es in Prozession, wobei der Klerus und das Volk Hymnen und Psalmen sangen und Gebete sprachen; hatte der Bischof den Gottesdienst, so begleitete man ihn in Prozession zur Kirche; bei öffentlichen Drangsalen ging man in Prozession zu den Gräbern der Heiligen, um durch deren Fürbitte Erlösung zu erlangen; dabei sang man Litaneien. Das römische Rituale teilt sie in ordentliche und ausserordentliche. Erstere sind gesetzlich vorgeschrieben und finden statt am Feste Mariä Lichtmess, am Palmsonntage, am Karsamstage und Pfingstsamstage, am Markustage, an den drei Tagen der Bittwoche (am Feste Christi Himmelfahrt) und am Feste des heiligen Fronleichnams unseres Herrn. Für alle diese Prozessionen sind die Gesänge bestimmt bezeichnet, womit der Chor sie zu begleiten hat. (S. diese Feste und Litaneien.)

Die ausserordentlichen Prozessionen werden durch gewisse wichtige Umstände veranlasst oder werden von Bruderschaften oder überhaupt durch besondere Anordnung des Bischofes abgehalten.

Alle Prozessionen begleitet der Sängerchor in Chorkleidung, und bedient sich des vorgeschriebenen Chorals; ausser diesem kann er auch entsprechende mehrstimmige Gesänge

vortragen, zulässig erscheint auch noch die Begleitung dieser Gesänge, resp. Unterstützung der Sänger mit Horn und Posaunen, andere Instrumente haben mit dem Chore nichts zu schaffen; Märsche und Harmoniemusiken stören nur die Andacht und haben nicht im geringsten etwas Kirchliches an sich. „Militärische Aufzüge mit Pauken und Trompeten eignen sich nicht für das Haus Gottes; auch bei Prozessionen ausser der Kirche ist es besser, wenn lautes Gebet und Gesänge, besonders Hymnen und Litaneien, an deren Stelle treten. Nicht der Lärm der Instrumente, sondern die Andacht und Ehrfurcht der Betenden erhöht wahrhaft jede Feier.“ (Oberhirtliche Verordnung des Bischofes Valentin von Regensburg, d. d. 16. April 1857.)

Psallete, s. Singschulen.

Psalm, lat. Psalmus, ital. Salmo, franz. Psaume, bedeutet überhaupt einen Lobgesang mit Instrumentalbegleitung. Speciell verstehen wir unter Psalmen jene 150 Lobgesänge des Alten Testamentes, welche im „Buche der Psalmen“ enthalten teils die Könige David und Salomo, teils andere gottgeweihte Männer zu Urhebern haben. Unter göttlicher Inspiration verfasst, enthalten einige Weissagungen vom kommenden Erlöser, sämtliche sind aber Muster religiöser Poesie von unvergänglicher Schönheit; alles, was ein menschliches Herz erregt und bewegt, rührt und erhebt, entzückt und begeistert, hat in den Psalmen seinen Ausdruck gefunden; alle Stimmungen der Seele tönen darin aus, mit allen ihren Schattierungen vom tiefsten Schmerze bis zur entzückenden Freude, von der wehmütigsten Klage bis zum lautesten Jubel, von banger Furcht bis zur seligsten Hoffnung und zum ruhigsten Gottvertrauen, von den schmerzlichsten Empfindungen der Gottverlassenheit bis zu den höchsten Ahnungen und dem lieblichsten Vorgeschmacke des Himmels, von der wehmütigsten Klage bis zum heitersten Dankgefühle.

Die Juden sangen sie bei ihren gottesdienstlichen Handlungen, und die katholische Kirche nahm sie aus dem Judentume herüber in Erkenntnis ihres hohen Wertes; schon der Apostel mahnte, fleissig die Psalmen zu singen. Bei der Ausbreitung des Christentums bediente man sich im Orient der griechischen Übersetzung der Septuaginta, im Occident aber der unter dem Namen „Itala“ oder „Vulgata“ bekannten lateinischen Recension, deren Verfertiger man nicht kennt. Der heil. Hieronymus nahm zwar aus Auftrag des Papstes Damasus eine Überarbeitung vor, doch blieb man schliesslich bei der alten Itala. Der heil. Benedikt ist wohl der erste, von welchem bekannt ist, dass er eine Einteilung der Psalmen zum kanonischen Gebrauche feststellte; in seiner Regel verteilt er die 150 Psalmen auf die ganze Woche, so dass täglich ein Teil derselben zur Gebetsanwendung kommt, die längeren Psalmen teilte er in zwei Hälften ab; die römische Kirche nahm vielleicht diese Einteilung der Hauptsache nach auch an. Im Laufe der Zeiten ergaben sich manche Modifikationen, teils durch die Einführung der Heiligenfeste ins Officium, teils durch die verschiedenen Ortsgewohnheiten, bis nach dem XIII. Jahrh. der Gebrauch des Officiums, wie es der römische Klerus persolvierte, sich beim ganzen lateinischen Klerus Geltung

verschaffte (s. Brevier) und endlich infolge des Konziliums von Trient die jetzige Einteilung der Psalmen als kirchliches Gebet autoritativ festgestellt wurde.

Nach den apostolischen Konstitutionen stimmte ein Lektor nach der Lesung der heiligen Bücher die Psalmen an und das Volk stimmte ein. Wie diese Weise beschaffen war, darüber sind die Liturgen und Schriftsteller nicht einig; die einen nehmen an, das Volk habe nachgesungen, was der Lektor vorgesungen, und das sei wahrhaft Antiphonalgesang; die anderen sagen, es habe der Lektor bloss angestimmt und das Volk habe dann den Psalmengesang fortgesetzt, oder man habe sich in Chöre geteilt, von denen jeder einen Vers sang. Doch ist nichts Sicheres hierüber bekannt. Erst im V. und VI. Jahrh. traten die bestimmten Zeugnisse für den Wechselgesang hervor, wie er noch heutzutage beim kanonischen Psalmengesange stattfindet. In einigen Kirchen und Orden wurden und werden einzelne Psalmen nicht im Wechselgesange, sondern vom ganzen Chore vereinigt gebetet oder gesungen, welche Weise als cantus directaneus von Thomassin bezeichnet wird.

In den ältesten Zeiten waren einige Kleriker für den Gesang oder die Lesung der Psalmen (resp. für das Anstimmen oder Vorsingen derselben) bestellt, welche Psalmisten hiessen und zu ihrem Amte durch eine eigene Weihe oder Segnung befördert wurden.

In der katholischen Liturgie finden die Psalmen die ausgebreitetste Anwendung. Nicht bloss im Officium bedient man sich ihrer, auch in der Messliturgie finden sie ihre Stelle, wenn auch im Introitus, Graduale, Offertorium, Communio nur mehr in einzelnen Versen vorkommend; ebenso bei anderen heiligen Handlungen, z. B. bei Leichenfeier, grösseren Weihungen u. dgl.

Die Art und Weise, wie die Psalmen nach bestimmten Melodien gesungen werden, heisst Psalmodie. Entsprechend den acht Kirchentönen wurden auch dem Psalmengesange acht wesentlich verschiedene Melodien zugeteilt, welche man Psalmtöne, modi Psalmorum, nennt. Im X. Jahrh. gab es für jeden Ton mehrere Finalklauseln oder Differenzen, von welchen man die wesentlichsten bis heute beibehielt. Eigentümlich ist es, dass man für den Psalm „In exitu Israel“ zur Antiphon: „Nos qui vivimus“ eine besondere Klausel statuierte (den sogenannten Tonus peregrinus), welche im Tonale S. Bernardi dem I., von anderen dem VIII. Tone zugeteilt wird. Für den Psalmenvers nach der Antiphon des Introitus und das Gloria patri danach und in den Responsorien haben sich ebenfalls acht verschiedene Formeln gebildet, welche jedoch reicher und feierlicher als die gewöhnlichen Psalmtöne dahinschreiten. Da sich dieses alles in den Choral- und Chorallehrbüchern findet, können wir darüber hinweggehen. Jedem Psalme geht eine Antiphon vorher, welche in einem bestimmten Tone moduliert und nach diesem richtet sich der Gesang des Psalmes. Bei jedem Psalmtone hat man aber Mehreres zu beobachten: den Anfang oder die Inchoatio, Initium; die Mitte oder mediatio, und den Ausgang oder die Terminatio, Finalis oder Differentia genannt. Die Intonation des Psalmes nach dem Introitus ist

bei jedem modus nur eine, ebenso auch die Gesangsweise für die Cantica, welche nur psalmenmässig gesungen werden. Die Intonation der gewöhnlichen Psalmen jedoch wechselt, je nachdem eine grössere oder geringere Feier stattfindet — solemn oder ferial. Bei der solemnen Intonation wird nur der erste Vers mit der kleinen melodischen Phrase am Anfange (initium, inchoatio) gesungen, bei allen folgenden Versen fällt das Initium weg; bei der ferialen wird es auch beim ersten Verse fortgelassen. Die Mittelkadenz, mediatio, medium, bleibt sich durch alle Verse gleich, nur einige Psalmtöne bilden sie in ferialer Weise etwas einfacher. Jedoch tritt beim II., IV., V. (VI.) und VIII. Tone eine Veränderung — intonatio in pausa correpta — ein, indem der letzte abfallende Ton der Mediatio weggelassen wird, im Falle der Vers in seiner ersten Hälfte, vor dem Sternchen (* asteriscus) mit einem einsilbigen, unbeugbaren oder hebräischen Worte, z. B. tu, sum, Sion, Israel u. a. schliesst. Die Schlusskadenz, finalis, terminatio ist aber bei mehreren Psalmtönen mehrfach gestaltet; für diesen Wechsel ist die Anfangsnote der Antiphon massgebend. Welche von mehreren Finalen zu nehmen sei, ist stets nach der Antiphon angegeben, oft stehen unter dieser Finalmelodie die Buchstaben EVOVAE, welche nichts anderes als die aus „seculorum. Amen.“ genommenen Vokale sind, da jeder Psalm regelmässig (mit Ausnahme des Offic. hebdomadis sctae. und Offic. defunct.) mit „Gloria Patri etc.“ schliesst.

Was die Anwendung der solemnen oder ferialen Psalmodie (toni Psalmorum festivi und ferialis) betrifft, so findet erstere stets statt 1) an allen Festen, die dupl. I., II. class. und majus sind, und zwar beim ganzen Officium; 2) in den festis dupl., in Dominicis und festis semiduplicibus nur bei Matutin, Laudes und Vesper. Der Tonus ferialis wird gebraucht 1) in fest. duplicibus minoribus, Dominicis et festis semidupl. bei Prim, Terz, Sext, Non und Komplet; 2) in festis simplicibus und in feriis beim ganzen Officium, sowie stets im Officium Defunctorum. Wie schon bei den betreffenden Artikeln erwähnt, werden die zwei Cantica „Magnificat“ und „Benedictus“ bei jedem Gebrauche, in allen Versen, feierlich intoniert und zu Ende gesungen.

In Bezug auf den Vortrag ist zu bemerken: Die Cantica werden langsamer und höher gesungen als die gewöhnlichen Psalmen; doch auch die Intonation der letzteren soll bei festlichen und freudigen Gelegenheiten in einer höheren Tonlage geschehen, als an Tagen der Trauer. Die Mediatio und die Terminatio ist etwas zu dehnen und darf nie, besonders nicht in der letzten und vorletzten Note, rasch abfallen und abgebrochen werden. In der Mitte jedes Psalmverses, bei dem Sternchen, ist eine kleine Pause zu machen; es haben alle Sänger zu gleicher Zeit zu enden und gleichmässig wieder die zweite Hälfte zu beginnen. Daneben ist richtige Pronunciation und richtige Accentuation — deutliche, klare Aussprache der Silben durchaus notwendig; eilfertiges Herausschreien oder Verschlingen von ganzen Silben thut sowohl dem Zwecke des Gesanges als der Würde des Gottesdienstes oder der liturgischen Handlung grossen

Abbruch. Alle Schnörkel, Zusätze, und in der Melodie nicht vorgeschriebene Betonungen müssen sorgfältigst vermieden werden. Der Psalmensänger soll seinen Gesang als einen Gebetsakt erkennen und auch in den Sinn der Psalmen einzudringen suchen. Dass die ehrfurchtsvollste Stellung den Sänger auszeichnen müsse, und dass sein ganzes Benehmen kundgeben solle, dass er ein heiliges Geschäft vollziehe, bedarf kaum der Erwähnung.

Psalmodie, s. Psalm.

Psalter, **Psalterium**, bezeichnet 1) ein Saiteninstrument der alten Juden, zu dessen Spiel die Psalmen gesungen wurden; 2) die Sammlung der Psalmen überhaupt und insbesondere die des Breviers.

Pult, das Gestelle, auf welches bei Ausführung eines Tonstückes die Noten gelegt werden.

Punkt. a) Punctus heisst bei den Alten auch so viel wie Note, figura (im Singular gebrauchten sie dies Wort regelmässig als Masculinum, im Plural als Neutrum); daher Contrapunctus. Manchmal bedeutet es auch einen Komplex von Noten, Abschnitt, Phrase. b) Als Verlängerungs- oder Vergrösserungszeichen der Noten kommt der Punkt schon in der Mensuralmusik vor und war für sie von hoher Bedeutung. Das XVI. Jahrh. kannte vier Gattungen: a) punctum additionis, welcher die Note, zu deren Seite er steht, um die Hälfte ihres Wertes verlängert; b) punctum divisionis, welcher die Modi voneinander schied (anfangs ein Strichlein, oft auch mit einem kleinen Kreise ersetzt); c) punctum alterationis, welcher anzeigte, dass die Note, über der er stand, doppelt lang gesungen werden solle; d) punctum perfectionis, welcher der Note, hinter welcher er gesetzt war, die Perfektion oder Dreiteiligkeit sicherte. Von all diesen Gattungen verblieb für die neuere Musik bloss das punctum additionis, d. h. der Punkt verlängert die Note, nach welcher er steht, um die Hälfte ihres Wertes. Es kommen in unserer heutigen Musik auch zwei Punkte nebeneinander vor, dann gilt der zweite wiederum die Hälfte des ersten. — Der Punkt kommt ferner noch als Vortragszeichen über den Noten vor, wodurch angedeutet wird, dass die so bezeichneten Noten leicht abgestossen werden sollen (staccato); scharfes Abstossen wird durch kleine senkrechte Striche über den Noten bezeichnet.

Punktiert, s. staccato.

Q.

Quadragesimae, s. v. w. Fastenzeit.

Quadruplum hiess bei den Mensuralisten ein vierstimmiger Gesang oder auch eine vierte Stimme.

Qualität. Einige mittelalterliche Tonlehrer gebrauchen dieses Wort in Beziehung auf den modus (Tonart) einer Melodie.

Unter **Quantität** aber verstehen sie entweder die Intervallenweite oder den Ambitus einer Melodie.

Quart (Diatesseron) ist ein Intervall von vier Tönen oder der vierte Ton von einem angenommenen Grundtone, wird von einigen zu den vollkommenen, von anderen zu den unvollkommenen Konsonanzen gezählt und hat das Verhältnis von 4 : 3. Sie kommt in dreifacher Art vor: rein, übermässig und vermindert. Das Intervall der reinen Quart besteht aus zwei ganzen Tönen und einem grossen halben Tone, wie c-f; die übermässige aus drei ganzen Tönen, wie f-h, daher der Name Tritonus; die verminderte aus zwei grossen halben und einem ganzen Tone, wie fis-b, h-es. Beim Gebrauche für die Komposition war und ist sie mancherlei Beschränkungen unterworfen. Im Choral ist der Tritonus ein besonders verpöntes Intervall; im zweistimmigen Satze sind Quartenparallelen unzulässig, wie auch im doppelten Kontrapunkte, da ihre Umkehrung Quintenparallelen erzeugen würde; gebraucht wurden sie in den dreistimmigen Fauxbourdons, wo noch ein Terzintervall darunter lag (Fortschreitung in Terzsext-Accorden) u. dgl. Als Dissonanz stellt sie sich dar, wenn ihr tieferer Ton im Bass liegt, als Konsonanz aber, wenn sie von Mittelstimmen oder einer Mittel- und Oberstimme gebildet wird. — Quarta toni bedeutet stets die reine Quart einer Tonart, wie in C-dur den Ton f. Diese vierte Stufe einer Tonart heisst wegen ihres Unterquinten-Verhältnisses zur Tonica auch Unterdominante.

Quarta toni, s. Quart.

Quartett, Quatuor, Quadro, Quartetto, heisst dem Sprachgebrauche nach jedes auf vier Stimmen, ebensowohl für den Gesang als für Instrumente, gesetzte Tonstück. Man versteht darunter auch speciell die vereinigten Partien von vier Singstimmen oder Streichinstrumenten — Gesang- oder Streich-(Bogen-)Quartett.

Quartsextaccord, s. Accord.

Querstand, lat. relatio non harmonica, franz. fausse relation, ist jede Fortschreitung zweier Stimmen, deren Töne zweierlei Tonarten angehören, oder wenn unmittelbar aufeinander in zwei verschiedenen Stimmen derselbe Ton chromatisch verändert erscheint, z. B.

e cis g b
c e; es ges.

Ältere Tonlehrer rechnen auch zu den Querständen noch das Verhältnis der übermässigen Quart und der verminderten Quint, z. B.

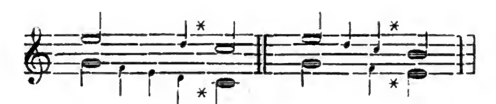
a h g a
f g; h f.

Es fehlt nämlich hier zum Übergange in den zweiten Accord der Leitton, welchen das Ohr bei Übergängen in eine neue Tonart zu hören verlangt. Daher das Verbot: es dürfen nicht zwei grosse Terzen oder kleine Sexten nacheinander folgen. Doch kann es Bedingungen geben, unter denen sie vorkommen dürfen.

Quinte (Diapente) ist ein Intervall von fünf Tönen, das drei Gattungen unter sich begreift: die reine, verminderte

und übermässige Quinte. Die reine Quinte ist in mehrfacher Beziehung sehr wichtig und besteht aus drei ganzen Tönen und einem grossen halben Tone. Die mathematische Klangrechnung findet sie unmittelbar nach der Oktav als das auf den einfachsten Verhältnissen beruhende Intervall (3 : 2) und auch bei den Aliquottönen kommt sie nach der Oktav zuerst zum Vorscheine. In der Harmonie ist sie ein sehr wesentlicher Ton des harmonischen Dreiklanges und in der Tonart nimmt sie die hervorragendste Stelle als Dominant ein, wie der auf sie gebaute Dominantdreiklang.

Als vollkommene Konkordanz nach der Oktav ward sie zu Hucbalds Zeiten zum ersten Aufbaue der Harmonie im Organum verwendet, bis man die Folge mehrerer reiner Quinten als ohrverletzend erkannte und im XIII. Jahrh. die Regel aufstellte, dass zwei vollkommene Konsonanzen nicht unmittelbar sich folgen dürfen. Dies Verbot der sogenannten Quintenparallelen behielt seine Gültigkeit immer, obwohl man sich in der neueren Musik einige Lizenzen gestattet. Erlaubt sind nun auch Fortschreitungen in Quinten, wenn auf eine reine Quint eine verminderte folgt; ebenso eingeschränkte Anwendung haben auch die sogenannten verdeckten Quinten (und Oktaven), das sind solche, welche bei dem Fortschreiten zweier Stimmen zu einer reinen Quint (oder Oktav) in gerader Bewegung entstehen, oder erst zum Vorscheine kommen, wenn der Raum zwischen den beiden Intervallen durch noch andere Töne ausgefüllt wird, wie z. B.



Den Namen Quint gibt man auch der E-Saite auf den Violinen, welche die Franzosen Chanterelle nennen: die alte Viola, aus deren Umwandlung die Violine hervorgegangen ist, hatte nämlich fünf Saiten, c, g, d, a, e; für diese kam später die C-Saite in Wegfall; gleichwohl benannte man noch die E-Saite als fünfte Saite (quinta chorda).

Bei den Orgeln kommt auch ein Quintregister vor, welches für jede Taste die Quint angibt.

Quintenfuge, s. Fuge.

Quintenparallelen, s. Parallelen.

Quintenzirkel ist der Rundgang durch die 12 Quinten des temperierten Tonsystems (c—g—d—a . . . . .), wobei die letzte Quint E♯ — H♯ genau mit der ersten F—C zusammenfällt.

Quintsextaccord, die erste Umkehrung des Septimenaccordes, s. Accord.

Quintus oder **quinta vox**, die fünfte Stimme in den fünfstimmigen Tonsätzen des XVI. und XVII. Jahrh., welche bald eine Sopran-, bald eine Alt- oder Tenor- oder Bassstimme war. Das Stimmbuch, worin dieser Quintus geschrieben war, musste

deshalb bei Aufführung mehrerer Tonsätze, deren Quintus verschiedenen Stimmen zugeteilt war, von einer Stimme zur anderen wandern, weshalb der Quintus auch Vagans (der Schweifende) genannt wurde.

R.

℟. Abkürzung für Responsorium: R. G. = Responsorium Graduale.

Rallentando (rallent. oder rall.), langsamer werdend.

Rastral, auch Rastrum (vom lat. rastrum, Harke, Rechen), das bekannte aus Messingblech zu fünf kleinen Federn oder Spitzen zusammengebogene Instrument, mit dem man die Liniensysteme zur Notenschrift aufs Papier zieht. Man hat auch acht und mehr solche Rastrale zusammengereiht, um mit einem Zuge einen ganzen Bogen mit Linien zu überziehen; solche Maschinen heissen Liniiermaschinen.

Rätselkanon, s. Kanon.

Ratsche, eine Art Instrument, um Lärm zu machen; es besteht aus einem etwas engen und dicken Brette, auf welchem mehrere hölzerne Strebefedern mit Klötzchen angebracht sind, unter welchen vorne ein Kerbrad rasch umgedreht wird, dass die Federn gehoben werden und fallend die Klötzchen auf das Brett aufschlagen und ein klapperndes Getöse verursachen. In den katholischen Gegenden werden die Ratschen angewendet vom Gründonnerstage bis zum Gloria am Karsamstage, um die Gläubigen zum Gottesdienste zu rufen, da in dieser Zeit die Glocken schweigen. Auch am Schlusse der Trauermette für die drei letzten Tage der Karwoche ertönt die Ratsche, um an das Erdbeben und an die Schrecken beim Tode Jesu zu erinnern.

Re, Solmisationsname für den zweiten Ton eines Hexachordes; bei den Franzosen, Italienern u. s. w. bezeichnet er den Ton d.

Rebec, s. Geige.

Recitativ, ital. Recitativo, franz. Récitatif (vom lat. recitare, hersagen) ist ein zwischen der Rede und dem vollkommen entwickelten Gesange die Mitte haltender musikalischer Vortrag, ein Tonsatz, in welchem dieser Vortrag vorherrschend ist. Da das Recitativ der eigentlichen Kirchenmusik fremd ist, als dem Dramatischen angehörig und nur in einer einzigen Gattung religiöser Musik seine gute Stelle findet, nämlich im Oratorium, so übergehen wir eine weitere Darlegung desselben.

Recitieren, — mit diesem Ausdrucke bezeichnet man das unisone Abbeten der Psalmen u. dgl. im kirchlichen Officium und bei anderen religiösen Gelegenheiten im Gegensatze zum Absingen dieser Stücke.

Reduktion. — Dieser Ausdruck kommt in der musikalischen Kanonik vor und bezeichnet die Zurückführung eines grösseren Zahlenverhältnisses der Intervalle auf die einfache Zahl. — Reductio modi war bei den Alten die Umsetzung eines in einer

versetzten Tonart komponierten Stückes in die ursprüngliche Tonart, um zu erkennen, ob es den Regeln der Haupttonart gemäss komponiert sei.

Regal, eine kleine, tragbare Orgel mit sehr wenigen Registern, ehedem ein Hausinstrument.

Regens-chori, s. v. w. Chordirektor, Chorregent.

Regina coeli, s. Marianische Antiphonen.

Register bedeutet als musikalischer Kunstausdruck 1. in der Orgelbaukunst die an den Seiten der Tastatur angebrachten Schieber, welche dazu dienen, die Windlöcher der Orgelstimmen zu öffnen und zu schliessen; 2. auch die Orgelstimmen selbst, oder die zusammengehörigen Pfeifen gleicher Gattung, durch welche eine bestimmte Klangart hervorgebracht wird. Die Orgelregister scheiden sich ab I. in Labialstimmen; diese sind 1) Grundstimmen, wobei die Pfeife nur einen und zwar den der Taste entsprechenden Ton angibt. Dazu gehören a) die Prinzipalregister, Stimmen, welche cylindrisch oder prismatisch geformt weite Mensur und viel Luftzufluss haben: Prinzipal im Manual von 16', 8', 4', im Pedal 32', 16', 8' und die dazu gehörige Oktav von 8', 4', 2'. b) die Gambenstimmen, welche bei gleicher Form enge Mensur und viel Luftzufluss haben und einen scharfen, mageren, streichenden Ton geben: das Geigenprinzipal, Viola di Gamba (gewöhnlich 8'; im Pedal von 16' heisst sie Violonbass, von 8' Violoncello), Schweizerflöte, Fugara, Harmonika, Flageolet. c) Die Flötenstimmen, welche bei gleicher Form geringen Luftzufluss haben und einen sanften Flötenton geben: Flauto traverso, Flauto dolce (8' und 4'), Hohlflöte (8' und 4'); d) Stimmen, welche konisch oder pyramidal geformt sind: Spitzflöte, Viola, Gemshorn, Salicional; e) gedeckte Stimmen mit hohem Aufschnitt (Gedackt), welche einen festen Grundton abgeben und dem Orgelwerke Fülle verleihen: Starkgedackt (8'), Lieblichgedackt (8'), Kleingedackt (4'), Untersatz, eine weit mensurierte Pedalstimme in 32', Subbass (16'), Bourdon (16'); f) Gedackte Stimmen, welche mit dem Grundtone zugleich die Duodezime hören lassen, als: Quintatön (16' und 8'), Nachthorn (4'); g) die Rohrflöten (16', 8' und 4'), eine sehr gute Füllstimme. 2) Labialstimmen sind auch die Nebenstimmen, welche stets weite Mensur, mässigen Windzufluss und schwache Intonation haben: sie dienen zur Erzeugung von Stärke und Fülle und erhöhen die Kraft des Grundtones, geben aber einen anderen Ton an, als der Name der Taste bedeutet, so: Quint, Nasard, Quintbass u. a. 3) Die gemischten Stimmen (Mixturen) sind ebenfalls Labialstimmen und haben sehr weite Mensur; sie haben für jede Taste mehrere Pfeifen, deren Zahl durch den Beisatz „fach“ oder „chörig“ angezeigt wird. Als Vereinigung mehrerer Nebenstimmen sollen sie zur Fülle, Deutlichkeit und Stärke des Orgeltones beitragen. Sie haben verschiedene Namen: Cornett, Sesqui altera, Rauschquinte, Tertian-Cymbell, Scharff, Mixtur (gewöhnlich aus Quinten und Oktaven bestehend). Eine II. Gattung der Orgelstimmen bilden die Zungenstimmen, welche stets Grundstimmen sind und nur in Bezug auf Klangstärke und Klangfarbe unterschieden werden: Posaune (32' und 16'), Trompete, Oboe, Fagotto, Klarinetto, Äoline, Vox humana. —

Dies sind die gebräuchlichsten Namen der Orgelregister; ausser diesen existieren noch eine Menge anderer Namen, welche die Orgelbauer ihren eigentümlich gebauten Registern geben oder womit sie die bisherigen Register benennen; es lässt sich ja durch verschiedene Mensur u. s. w. eine grosse Mannigfaltigkeit des Klanges erreichen. Solche Namen sind z. B. Alba, Accord, Bordunflöte, Bombardo, Bombardoni, Biffara, Kontraprinzipal, Ciuffoli etc. — Sämtliche tönende Register heissen auch klingende Stimmen, im Gegensatze zu den blinden Registern (s. Blind). — 3. Durch Übertragung des letzten Begriffes auf die menschliche Stimme gebraucht man dieses Wort auch in der Gesangskunst zur Bezeichnung der verschiedenen Lage der Töne oder der Gattungen der Stimmen. Jede menschliche Stimme zerfällt nämlich in zwei Hauptgattungen: Brust- und Kopfstimme, letztere auch Halsstimme, Fistel, Falset genannt. Diese beiden Gattungen werden auch die Registratur der menschlichen Stimme geheissen, da sie in mannigfacher Beziehung sich voneinander unterscheiden.

Regula (lat.), eine Schiene, Lineal; dann auch selbst die Linie (Elias Salomon); Richtschnur, Regel; Adam von Fulda nennt darum musica vocalis regulata den nach den Regeln der Kunst gebildeten Gesang (oder Gesangstück) gegenüber dem cantus usualis, dem blossen Naturgesang. (Gerb. Script. III. 333.)

Relatio non harmonica, s. Querstand.

Repercussio, s. Fuge u. Kirchentonarten.

Repetition — Wiederholung; repetieren — wiederholen; — die Wiederkehr eines Satzes von grösserem oder kleinerem Umfange in einem Tonstücke, oder die Wiederkehr eines ganzen Teiles desselben, der nicht zweimal in Noten ausgeschrieben zu werden pflegt, sondern bei dem die Wiederholung durch gewisse Zeichen: Wiederholungszeichen, angedeutet wird. Solche Zeichen sind:



Dal segno (beim Zeichen) — D. C. (Da capo) (vom Anfange an zu wiederholen).

Die Teile werden auch Reprisen (franz. réprise), wie die Wiederholungszeichen selbst benannt. Im Italienischen heisst es replica (franz. réplique), auch redita. Daher senza replica — ohne Wiederholung, si replica — man wiederhole u. dgl. — Repetitio diversae vocis war von den Mensurallehrern des XII. und XIII. Jahrh. unter die Zierde des Gesanges gerechnet und ist nichts anderes als die Imitation eines Themas durch andere Stimmen, Kanon oder doppelter Kontrapunkt (Joan. de Garlandia).

Reprise, s. v. w. Repetition.

Requiem wird die Messe genannt, welche die katholische Kirche für die Seelen ihrer verstorbenen Gläubigen feiert; der

Name ist genommen von dem Introitus, welcher mit „Requiem aeternam etc." beginnt; in der Kirchensprache heisst sie Missa pro defunctis. In textlicher Beziehung und im charakteristischen Stimmungsausdrucke weicht sie von dem übrigen Messgesange ab, indem ihr Introitus stets der nämliche: „Requiem aeternam etc." ist, wodurch sich die Kirchenkomponisten veranlasst gefunden haben, den Introitus, welchen sie für andere Messen unbearbeitet gelassen, auch zu berücksichtigen und diesem erst das Kyrie nachfolgen zu lassen. Gloria und Credo fehlt, nach der Epistel wird das Graduale und „Requiem", der Traktus „Absolve" und die Sequenz: „Dies irae" mit ihrem erschütternden Inhalte musikalisch angewendet, bei deren Bearbeitung nur zu häufig das dramatische Wesen und eine unkirchliche Tonmalerei zum Vorschein kommt. Das unveränderliche Offertorium ist: „Domine Jesu Christe, rex gloriae etc."; Sanktus und Benediktus ist wie in den anderen Messen, nur an das Agnus Dei schliesst sich nicht „Miserere nobis" und „dona nobis pacem", sondern „dona eis requiem" und das dritte Mal „dona eis requiem sempiternam". In gleicher Weise wie der Introitus findet auch die Communio „Lux aeterna" musikalische Bearbeitung als Anhängsel des Agnus Dei. Wie überhaupt bei Seelenmessen die Kirche den Gebrauch der Instrumente, selbst der Orgel ausgeschlossen wünscht (s. Verordnungen), so werden auch alle Responsorien ohne Orgel ausgeführt. — Sämtliche musikalischen Sätze eines Requiems sollen den Charakter ruhiger christlicher Trauer tragen, als Gebete um Gottes Barmherzigkeit für die abgeschiedenen Seelen; es ist dem kirchlichen Geiste ganz entgegen, wenn die Musik in den düstersten Mollharmonien herumwühlt, gleich als sei durch den Tod alles verloren, oder wenn schmetternde Trompeten und Posaunen die Schrecken des Weltgerichtes malen wollen, „wir sind nicht, wie solche, die keine Hoffnung haben." (In Missis solemnibus et cantatis de Requiem a choro canenda sunt omnia, quae precationem suffragii respiciunt, et non omittendus, sed canendus est versus „Absolve" et Sequentia „Dies irae", in qua tamen aliquas strophas cantores praetermittere possunt. 27. Febr. 1847 Verulan.; 11. Sept. 1847 Taurin.; 12. Aug. 1854 Brioc. ad XII.)

Resolutio — Auflösung; auch die Umschreibung eines geschlossenen Kanons in einen offenen.

Resonanz — vom lat. resonare, wiedertönen, ist eigentlich das Wiedererscheinen eines gegebenen Tones. Werden die Schallwellen von einem Gegenstande zurückgeworfen, so entsteht das Echo; diese Wiedererscheinung kann aber auch in einem Nachhalle geschehen oder im verlängerten oder dadurch verstärkten Klange eines Tones, durch Mitvibration anderer fester Körper mit dem eigentlich tonerregenden oder tönenden, wie z. B. Stimmgabeln, Spieldosen etc. an einen festen Körper gehalten, stärker tönen. Ferner geschieht die Resonanz durch endliche Bildung und Ausdehnung des Tones in einem mit dem tonerregenden Körper in unmittelbare Verbindung gesetzten anderen harten Körper, welcher bei den Saiteninstrumenten als Resonanzboden, Resonanzdecke bekannt ist.

Resonanzboden, s. Geige und Klavier.

Responsorium, die Antwort (abgekürzt mit ℟. angezeigt). In der katholischen Liturgie kommen mehrere Arten von Responsorien in Anwendung: 1) Die einfachen Responsionen bei der Messe, im Officium und bei sonstigen liturgischen Verrichtungen, z. B. „Et cum spiritu tuo“, „Amen“, „Et clamor meus ad te veniat“, wobei der Priester den Versikel anstimmt; 2) die grösseren Responsorien, welche nach den Lektionen des Officiums gesungen werden, eigentliche Gesänge — Gregorianische Melodien — sind und in drei Teile zerfallen, von denen der erste eigentlich „Responsorium“ genannt wird; der zweite beginnt mit dem „Versikel“ (℣.), im dritten Teile wird die zweite Hälfte des „Responsoriums“ vom Asteriscus (*) an wiederholt. Hat die Matutin drei Nokturnen, so wird dem dritten Responsorium des ersten und zweiten, und dem zweiten Responsorium der dritten Nokturn (die Passionszeit ausgenommen) nach dem Verse und der Repetition noch „Gloria Patri etc.“ beigesetzt, und dann nochmal die zweite Hälfte des Responsoriums wiederholt. Besteht die Matutin aus einer Nokturn, so trifft das Gloria patri bei dem zweiten Responsorium. Die Abänderung dieser Ordnung zu gewissen Zeiten und im Officium deff. sind in den Choralbüchern jedesmal angezeigt. 3) Das sogenannte Responsorium breve, welches seine Stelle in den kleinen Horen (Prim, Terz, Sext, Non, Komplet) nach dem Kapitel hat und aus einem Verse (zur Osterzeit mit zwei „Alleluja“), dessen Wiederholung vom Chore, dann der Fortsetzung des Verses durch einen oder zwei Sänger besteht, worauf der Chor den Vers vom Sternchen an wiederholt; es folgt dann „Gloria patri“ bis zum „Sicut erat“, dem sich der Chor mit dem Verse, wie er im Anfange gesungen wurde, anschliesst. In der Passionszeit fällt das „Gloria patri“ aus, und wird gleich vom Gesamtchore der Vers gesungen. Die Modulation der einfachen Responsorien ist gleich der der vorausgehenden Versikel. Die übrigen Arten sind in den Choralbüchern stets deutlich verzeichnet.

Responsum, s. Graduale.

Restrictio, lat. Name für Engführung (s. Fuge).

Retardatio, s. Vorhalt.

Retrogradus, s. Kanon.

Rhythmik (griech.), die Lehre vom Rhythmus.

Rhythmus, griech. ῥυθμός von ῥέω, fliessen (bedeutet eigentlich Takt, Versfuss), ist nach Aristoxenus die von einem musikalischen Kunstwerke ausgefüllte Zeit, insofern dieselbe durch die Bestandteile des Rhythmizomenos, d. i. des Melos oder des sprachlichen Textes, für das Gefühl des Zuhörers bemerkbar, in bestimmte gesetzmässige Abschnitte zerfällt. Diese Zeitabschnitte nennt A. „rhythmische Zeiten oder Systeme“, welche bei den Alten viererlei sind: a) Versfuss oder einfacher Takt; b) rhythmisches Glied oder Kolon, membrum, auch eingliedriger Vers und zusammengesetzter Takt benannt; c) Periode, auch zwei- und mehrgliederiger zusammengesetzter Takt; d) System im engeren Sinne, auch Strophe oder Antistrophe genannt. In ähnlicher Weise versteht man auch jetzt in der Musik unter Rhythmus eine gewisse Ordnung in Folge und Bewegung, eine bestimmte und fest gehaltene Ordnung der Zeit-

momente, weshalb man dies Wort auch mit „Zeitfigur“ übersetzen könnte. Das Verhältnis und die Beziehung kleiner Zeitmomente auf eine niedere rhythmische Ordnung gibt den Takt, ebenso ergibt sich ein höherer Rhythmus, insofern ganze Takte und melodische Teile oder Sätze einer Periode in ein bestimmtes Verhältnis, in eine gewisse Ordnung gebracht werden. Der Rhythmus ist es hauptsächlich, der Tonsätzen Ordnung, Fasslichkeit und Deutlichkeit verleiht; er bezweckt Gleichmässigkeit, Mannigfaltigkeit mit Mass verbunden — Ebenmass. — Eyrhythmie, die schöne Ordnung, das wohlgeordnete Verhältnis, in welchem die einzelnen Teile eines Tonstückes zu einander stehen. Es ist den Choralmelodien schon oft der Rhythmus abgesprochen worden, weil er sich nicht in scharf abgemessenen Takten bewegt, doch mit Unrecht; sie erfreuen sich auch einer gewissen Ordnung, indem sie sich in Teile scheiden, die, wenn auch nicht so streng abgemessen und so scharf proportioniert, doch in schöner Abrundung zu einander stehen und auch durch Kadenzen in eine gewisse Ordnung gebracht sind. Von solcher Rhythmik spricht schon Guido in seinem Mikrologus. — Rhythmik ist die Lehre von diesen Verhältnissen und dieser Ordnung. — Einige Harmonielehrer nennen auch Perioden Rhythmen.

Ricercata, Ricercare (ital.), bedeutete ehemals ziemlich dasselbe, was später Phantasie und Toccata, dann auch Werke, welche, im künstlichen Motettenstil bearbeitet, bloss für Instrumente bestimmt waren, deren wir noch von Palestrina (über die 12 Kirchentonarten) u. a. einige besitzen; zu Prätorius' Zeiten scheint man die Fuge damit bezeichnet zu haben, da er solches von den Italienern ausdrücklich sagt. Überhaupt legen die Italiener das Adjektiv „ricercato (fem. ricercata)“ allen Kompositionen bei, welche mit grosser Künstlichkeit gearbeitet sind, z. B. Fuga ricercata, die Meisterfuge u. dgl.

Ripieno (ital.) — voll, ausgefüllt; Ripienstimmen, welche nur im Tutti mitwirken, im Gegensatze zu denjenigen Stimmen, welche die Soli vortragen.

Risoluto (ital.) = entschlossen, mit kräftigem, energischem Ausdrucke.

Ritartando (ital.) = zögernd, allmählich langsamer werdend.

Ritenuto (ital.) = zurückhaltend, langsamer.

Ritus (lat.), heisst überhaupt ein heiliger, besonders ein feierlicher Gebrauch; dann eine stehende, kirchlich festgesetzte Form, unter welcher eine liturgische Handlung verrichtet wird, also nicht eine einzelne Ceremonie für sich, sondern jede Gesamtheit von Ceremonien, die miteinander zu einem und demselben Kultusakte gehören. Daher: Rituale, Ritualbuch, worin dieselben aufgezeichnet sind; rituell, was diesen kirchlich festgesetzten Formen (Ceremonien und Gebeten) gemäss ist.

Römische Schule, s. Schule.

Rohrwerk = Zungenstimmen in der Orgel.

Rondellus, Rundgesang, wohl die älteste Form der strengen Imitation, welche schon Franco von Köln erwähnt, wobei eine musikalische Phrase nach der anderen von allen Stimmen gebracht wurde, doch nicht wie im Kanon, sondern als doppelter Kontrapunkt.

Rorate, s. Advent.

Rosalien, auch Schusterfleck genannt, bezeichnet die mehrmalige Wiederholung einer melodischen oder harmonischen Phrase, nur um eine oder mehrere Stufen versetzt; erscheint sie als lästige Monotonie, so ist sie verwerflich.

Rota, alter Ausdruck für Kanon; etwas Ähnliches bedeutet auch der Name Rondellus.

Rotta, ein Saiteninstrument des frühen Mittelalters, dessen Saiten gezupft, resp. mit dem Plektrum gespielt wurden.

Rückung nennt man jede Verschiebung des taktischen Accentes, hervorgerufen durch Anticipation, Synkope u. dgl. oder durch Verlegung eines Accentes auf ursprünglich unaccentuierte — schlechte — Taktteile. Diese Rückungen heissen auch rhythmische Rückungen im Gegensatze zu den harmonischen Rückungen, welche durch enharmonischen Wechsel der Tonarten entstehen.

S.

S., oft Abkürzung für Soprano, Solo, Segno (dal S. — vom Zeichen an zu wiederholen; al S. — bis zum Zeichen).

Saiten werden jene elastischen Fäden genannt, welche auf musikalischen Instrumenten über oder auf den Resonanzboden derselben gespannt sind, und durch deren Vibration, welche entweder durch Streichen, durch Schlagen oder Reissen erzeugt werden kann, das Instrument selbst zum Tönen gebracht wird. Das Material, aus dem sie gefertigt werden, ist, je nachdem sie für ein Instrument bestimmt sind, verschieden. Die Darmsaiten, mit denen die Harfe, die Geigen- und Lauteninstrumente bezogen werden, sind aus zusammengedrehten Schaf- oder besser Lämmerdärmen gefertigt. Als die besten Darmsaiten werden noch die romanischen gehalten, zu welchen nur Därme von lauter nur höchstens sieben bis acht Monate alten Lämmern genommen werden. Ein ziemlich zuverlässiges Kennzeichen einer guten Darmsaite ist, dass sie sich beim Aufziehen nicht verfärbt, sondern hell, durchsichtig und elastisch bleibt, auch muss sie durchgehends von derselben Stärke und völlig gleichmässig zusammengedreht sein. — Der Gebrauch der Saiten ist schon sehr alt. Um sie lange aufzubewahren, ist darauf zu sehen, dass sie an einem trockenen und reinlichen Orte liegen, wo sie nicht bestaubt werden, und dann auch, dass sie nicht zu lange einer trockenen Luft ausgesetzt sind; am besten verschliesst man sie in einer Blechbüchse und reibt sie mit einem feinen und leichten Öle ein, wodurch hauptsächlich ihre Elasticität erhalten wird. Man hat auch Saiten aus Seide statt der Darmsaiten versucht, doch ist deren Ton zu dumpf, als dass er dem der Darmsaiten an die Seite gesetzt werden könnte. — Die Metall-Drahtsaiten, welche bei Klavier- und einigen Lauteninstrumenten zur Anwendung kommen, sind

entweder aus Messing oder Stahl gezogen; neben Gussstahl benützt man auch Eisen. Die besten Stahlsaiten kommen von den Berliner Fabriken, die besten Messingsaiten von Nürnberg. Die Güte der Drahtsaiten besteht hauptsächlich darin, dass sie die rechte Härte haben und im vollkommensten Ebenmasse, auch ohne Hohlstellen u. dgl. gearbeitet sind.

Saiteninstrument, s. Instrument.

Saitenmesser, s. Chordometer.

Salicional, ein Orgelregister von acht (selten vier) Fusston, welches einen feinen und streichenden Ton hat, ähnlich dem Klange der Weidenpfeifen, daher der Name (salix, die Weide).

Salmo (ital.) = Psalm.

Salve Regina, s. Marianische Antiphonen.

Sängerschule, s. Schule und Benediktinerorden.

Sanctus, s. Messe.

Satz. Dies Wort hat in der Musik mehrere Bedeutungen: 1) versteht man darunter jedes einzelne Glied eines Tonstückes, das an und für sich einen vollständigen Sinn ausdrückt; je nach der Stellung und Bedeutung unterscheidet man Hauptsätze (Themata) und Neben-, Vorder-, Nachsätze, bezüglich ihrer Entwickelung einfache oder erweiterte oder zusammengesetzte Sätze; 2) wendet man dies Wort auch auf die Verbindung mehrerer solcher ebengenannter Sätze zu einem grösseren Hauptteile eines Ganzen, ja selbst auf die selbständigen Hauptabteilungen eines grösseren Tonwerkes an; 3) nennt man Satz auch die harmonische Ausarbeitung eines Tonstückes und den Gebrauch der mannigfachen Kunstformen, so spricht man von einem einfachen (ungekünstelten) und einem kunstreichen Satze, von einem reinen, d. i. den Regeln der Tonkunst völlig entsprechenden, und von einem fehlerhaften Satze; nimmt man noch den Begriff von Stil oder Schreibart hinzu, so hat man einen strengen und freien Satz (s. Stil); darum die Ausdrücke: setzen oder in Musik setzen, Tonsetzer (— komponieren, Komponist).

Schall, s. Akustik.

Schallbecher oder **Schalltrichter**, **Stürze** heisst die bei Blasinstrumenten am unteren Ende befindliche Erweiterung des Rohres in Form eines Trichters, durch welche nicht bloss der Klang verstärkt, sondern (bei Blechinstrumenten) auch schmetternd gemacht wird. — Schallbecher wird auch der auf dem Kopfe von Zungenstimmen der Orgel angebrachte Aufsatz genannt.

Schallwelle, s. Akustik.

Schisma, s. Komma.

Schlaginstrumente, s. Instrumente.

Schleiflade, s. Windlade.

Schlusskadenz, **Schlussklausel**, s. Clausula.

Schlüssel sind die an den Anfang des Liniensystems gestellten Zeichen, welche darauf einen bestimmten Ton andeuten, von welchem aus alle übrigen in dasselbe verzeichneten Noten und Töne bestimmt werden können. Die ersten Spuren der Notenschlüssel reichen ins X. Jahrh. zurück; Hucbald setzte an die Spitze seiner Linien die Buchstaben der auf ihnen liegenden Töne; Guido gebraucht bloss mehr zwei Buchstaben für seine

vier Linien, nämlich C und F, gerade die wichtigsten, da diese Töne es sind, unterhalb denen ein Halbton zu stehen kommt; neben diesen zweien schrieb man oft auch noch g und dd als clavis signatae voran. (Mit dem Namen „Claves“ benannte man jeden der Töne in den Oktavenreihen; diejenigen aber, welche auf dem Liniensysteme eigens bezeichnet wurden, hiessen Claves signatae.) Durch die Notenschreiber bildeten sich diese Buchstaben nach und nach in die jetzt gebräuchlichen Schlüssel um, wobei die Schlüssel der Choralnotenschrift die ersten Übergangsformen bilden. Gegenwärtig sind drei Schlüssel in Gebrauch: 1) Der C-Schlüssel

welcher die Linie für das einfache c bedeutet. Als Diskantschlüssel wird er auf die erste, als Altschlüssel auf die dritte, als Tenorschlüssel auf die vierte Linie gesetzt. Ehedem wendete man ihn auch auf der zweiten Linie für Mezzosopran an; 2) der F-Schlüssel



welcher den Sitz des kleinen f bezeichnet und auf der vierten Linie steht; in älterer Musik findet man ihn für Bariton auf der dritten, für sehr tiefen Bass selbst auf der fünften Linie stehend; 3) der G-Schlüssel

welcher den Sitz des eingestrichenen g bestimmt, früher für hohe Diskantstimmen, jetzt regelmässig für die Violinstimmen, deshalb auch Violinschlüssel benannt, gebraucht wird. Für sehr hohe Stimmen wurde er ehemals, besonders von den Franzosen, auf der ersten Linie angewendet und danach ist er auch unter dem Namen französischer Violinschlüssel bekannt. Die jetzt gebräuchlichen Schlüssel, als Sopran-, Alt-, Tenor-, Violin- und Bassschlüssel, sind für das Tonreich aller Stimmen ausreichend und man bedient sich der übrigen, z. B. für Mezzostimmen, nicht mehr. Dagegen hat man in neuerer Zeit den C-Schlüssel ausser Gebrauch zu setzen und für Sopran, Alt und Tenor den Violinschlüssel in Übung zu bringen gesucht, was aber durchaus nicht gut zu heissen ist; jeder unserer Schlüssel ist unentbehrlich, und wenn auch für Diskant der Violinschlüssel zulässiger ist, so ist es doch keineswegs beim Alt und Tenor der Fall, deren Stimmumfang weder der Violin- noch Bassschlüssel hinreichend angemessen ist. Verwirrender ist eine solche Vereinfachung der Stimmschlüssel noch bei den Partituren; bei blossen Vokalsachen sollten doch stets die gehörigen Schlüssel angewendet werden, die Schwierigkeit des Notenlesens kann nie als Grund einer Alterierung angenommen werden.

Schnarrwerk werden die Zungenregister in einer Orgel genannt.

Schnecke, s. Geige.

Schola (lat.), Schule; schola cantorum, Singschule (s. d.); früher hiess die päpstliche Kapelle, der päpstliche Gesangschor also; jetzt kommt dieser Ausdruck nur mehr in den liturgischen Büchern, namentlich im Pontifikale vor und bedeutet soviel als die Cantores, die bei den kirchlichen Funktionen mitwirkenden Sänger.

Schreibart, s. Stil.

Schule bezeichnet 1) auch in der Musik eine Pflanzstätte zur Bildung junger Talente, — eine Musikbildungsanstalt; 2) soviel wie Lehrbuch oder theoretische Anweisung, wonach oder woraus sich jene Bildung, in welcher Beziehung und nach welcher Seite hin immer, erwerben lässt, — die Franzosen nennen sie „méthode". 3) Bezeichnet man mit diesem Worte — wie in anderen Künsten — auch wohl einen Kreis von Männern, welche durch Ansichten oder Methode eines originellen Lehrers und Meisters, welchem sie in ihren Werken gefolgt sind, oder durch Nationalität einen gemeinschaftlichen Charakter angenommen haben, und redet z. B. von einer Römischen, Venetianischen, Wiener etc. Schule; 4) gebraucht man es auch in dem Sinne von Stil, Schreibart, Manier, und redet so von einer klassischen, modernen, deutschen, französischen u. dgl. Schule, je nachdem ihre äusseren und inneren Merkmale charakteristich von einander abweichen; auch kann in diesem Sinne ein einzelner grosser Künstler schon eine eigene Schule beschreiben, und man spricht z. B. von einer Mendelssohnschen, Mozartschen Schule. — Hieraus erklären sich auch die Ausdrücke: „wohlgeschult sein", „Schule haben", d. h. die Tonkunst oder einen Zweig derselben, z. B. das Spiel eines Instrumentes methodisch, nach den besten Regeln der Kunst gelernt und eingeübt haben. Eine gute Schule, d. h. ein guter methodischer Bildungsgang, die Entwickelung des Talentes nach den Regeln und bewährten, allgemein gültigen Gesetzen der Kunst ist jedem notwendig, der auf den Namen eines Künstlers im wahren Sinne des Wortes Anspruch machen, und der auch wirkliche Kunstwerke schaffen will; das Genie selbst kann die Schule nicht entbehren, jeder Künstler muss sich heranbilden entweder an der Hand eines Lehrers oder als Autodidakt an der Hand der theoretischen Werke oder der praktischen Werke anerkannter Meister. Ohne durch die Schule erlangte technische und Formgewandtheit werden auch die originellsten Gedanken eines Genies eben durch formale Mängel in ihrem Werte beinträchtiget; alle grossen Meister, auch die bahnbrechenden, haben vorher eine tüchtige „Schule" durchgemacht. — Eigentliche Musikschulen, öffentliche Musiklehranstalten reichen ins hohe Altertum hinauf (s. „Singschulen"). Eine der ersten Schulen (in der christlichen Zeitrechnung) war die vom heil. Gregor zu Rom gegründete kirchliche Gesangschule, nach deren Muster und dann auf Anordnung Karls d. Gr. sich zahlreiche Schulen in Italien, Frankreich, Deutschland u. dgl. bildeten. Bei der Entwickelung der Harmonie sehen wir die Tonmeister Schulen und Lehrstühle der Musik eröffnen, so in den Niederlanden, in Paris, in Venedig Goudimel, in Rom Willaert, Nanini, in Neapel Leo, Durante und Gaetano; dergleichen finden

wir in mehreren Städten Italiens unter dem Namen „Konservatorien“, welchen die Neuzeit für ihre Musikinstitute beibehalten hat, auch Akademien nannte man sie. Nach der Stileigentümlichkeit kennt man im XV., XVI. und XVII. Jahrh. die Venetianische Schule, deren charakteristisches Wesen in der Vielstimmigkeit und Grossartigkeit des Satzes, die Römische Schule, welche durch Strenge der Form und Wohlklang der Harmonie, die Neapolitanische Schule, welche durch Glanz und melodischen Wohllaut gekennzeichnet ist; die ältere Wiener Schule, welche an Haydn und Mozart sich anlehnend tüchtige Formkenntnisse und würdigen Ideenausdruck aufweist. — In neuester Zeit sind Schulen speciell für katholische Kirchenmusik gegründet worden, so die Kirchenmusikschule zu Regensburg, Aachen, Freiburg i. Br. — Einer Schule angehören soll nicht dahin verstanden werden, dass ein Tonsetzer bloss mit den leeren äusseren Formen und Manieren eines grossen Meisters, ohne tieferes Eingehen und Hineinleben in dessen Geist und innere Stileigentümlichkeit, sich zufrieden gibt.

Schwebungen nennt man das Abweichen von der völligen Reinheit des Tones.

Schweller ist eine Vorrichtung in manchen Orgeln, welche Jalousien gleicht, um in der Tonstärke, ohne Registerveränderung vorzunehmen, eine gewisse angenehme Schattierung hervorzubringen; sie hat auch den Namen Echowerk. Mässig angewendet ist es von guter Wirkung, häufig benützt artet es in blosse Spielerei aus.

Secondo (ital.), der zweite, seconda volta (abgekürzt II^da^), das zweite Mal, Violino secondo, die zweite Violin, immer im Gegensatz zu primo, prima.

Segen, s. Tantum ergo.

Segno (ital.), — das Zeichen; d'al segno — vom Zeichen an.

Segue, oder **siegue** (ital.) = es folgt; steht oft am Ende einer Notenseite, um anzudeuten, was auf der nächsten Seite folgt, z. B. „segue Allegro“ — „es folgt das Allegro.“

Seitenbewegung, s. Bewegung.

Sekundaccord, s. Accord.

Sekunde, ein dissonierendes Intervall zwischen zwei Stufen, welches in der praktischen Musik dreifach vorkommt: als klein, gross und übermässig. Die kleine Sekunde ist das kleinste Intervall, der sogenannte grosse halbe Ton (e-f, h-c), im Verhältnisse von 15 : 16. Die grosse Sekunde, der sogenannte ganze Ton, besteht aus einem kleinen und einem grossen halben Tone (c-d, d-e); nach den ursprünglich reinen Verhältnissen erscheint sie in zweierlei Grössen: als grosser Ganzton von 8 : 9, und als kleiner Ganzton von 9 : 10. Die übermässige Sekunde enthält einen ganzen Ton und einen kleinen halben (f-gis) und hat 64 : 75. — Wo die Sekunde im Zusammenhange (Accord) erscheint, ist nicht sie selbst, sondern der Grundton, das eigentliche dissonierende Ende des Intervalls, dieser löst sich darum regelmässig eine Stufe abwärts auf. Dadurch unterscheidet sie sich auch von der None, welche als eigentlich

dissonierendes oberes Ende des Intervalls der Vorbereitung und Auflösung unterliegt.

Semi, — lat. semis, halb — kommt in der Musik bei Zusammensetzungen vor, z. B. semibrevis, jene Notengattung, welche unter der Brevis steht und in dieser zwei- oder dreimal, je nach Imperfektion oder Perfektion, enthalten angenommen ward; semitonium, Halbton; semiditonus, kleine Terz, semidiapente, falsche Quint; subsemitonium modi, der Unterhalbton einer Tonart oder die grosse Septime.

Semitonus, der halbe Ton, ist in der temperierten Skala die Hälfte des ganzen Tones, nicht aber in der mathematischen Klangberechnung. Schon die Alten unterschieden einen grossen halben Ton (8 : 9), semitonus majus, auch Apotome genannt, und einen kleinen halben Ton (9 : 10), semitonus minus, den sie Diësis nannten; zwei grosse halbe Töne geben nach reinem Verhältnisse mehr als einen ganzen Ton, zwei kleine halbe Töne aber weniger; ein grosser und ein kleiner halber Ton geben miteinander einen ganzen Ton (neun Kommata, ein grosser halber Ton hat deren fünf, ein kleiner halber Ton vier). In der praktischen Musik werden die durch Erhöhung oder Erniedrigung derselben Stufe gewonnenen, also abgeleiteten oder chromatischen Halbtöne als kleine, die zwischen zwei verschiedenen Stufen sich ergebenden ungleichnamigen oder diatonischen als grosse halbe Töne bezeichnet.

Senza (ital.) ohne; kommt in verschiedenen Zusammenstellungen vor, z. B. senza Organo, — ohne Orgel, d. h. an der damit bezeichneten Stelle soll die Orgel schweigen.

Septime, der siebente Ton von einem angenommenen Grundtone, ist ein dissonierendes Intervall, das die praktische Musik in drei Grössen anwendet, klein, gross, vermindert. Die kleine Septime, auch Haupt- oder wesentliche Septime genannt, besteht aus vier ganzen und zwei halben Tönen, wie g—f. c—b. Ihr reines Verhältnis ist 9 : 16. — Die grosse Septime oder der Leitton, besteht aus fünf ganzen und einem grossen halben Tone, wie c—h. g—fis, und ihr reines Verhältnis ist 8 : 15. Die verminderte Septime, im Verhältnisse von 75 : 128, besteht aus drei ganzen und drei grossen halben Tönen, wie cis—b, h—as. — Die kleine Septime ist das wichtigste Intervall in der musikalischen Harmonie, der Wendepunkt der Accorde und wieder das einzige Mittel, durch welches sich diese zu einer unzertrennlichen Kette von harmonischen Zusammenklängen vereinen lassen. Das ist freilich nur vom neueren Tonsysteme zu verstehen, da die alten Tonarten eine andere Modulation beobachten. Der strenge Satz fordert für alle Septimen gehörige Vorbereitung; der freie aber lässt sowohl die kleine als verminderte Septime frei eintreten. Die alten Tonlehrer nannten die kleine Septime Semiditonus cum diapente, die grosse Ditonus cum diapente: Adam von Fulda nannte die Septime heptade.

Septimenaccord, s. Accord.

Sequentiae, **Sequenzen**, sind eine Gattung liturgischer Gesänge, welche an bestimmten Festen in der heiligen Messe vor dem Evangelium ihren Platz haben, früher auch bei der Vesper

und anderen Feierlichkeiten gesungen wurden. Sie führen auch den Namen „Prosae“, weil sie nicht nach metrischen Gesetzen gebaut waren, obwohl man ihnen später diese Einrichtung gab. Doch ist auch die Vermutung nicht ganz unbegründet, dass dieser Name seinen Ursprung der Abkürzung „psā“ (pro sequentia) verdankt. Der Name „Sequenz“ gebührt ihnen vermöge ihres Ursprunges. Schon in frühen Zeiten reihten sich an das Alleluja des Graduale mehrere Notenfiguren, melodieartige Anhängsel, welche über dem letzten a des Alleluja zu singen waren; man nannte sie Jubilen oder Neumen; im I. Ordo Romanus kommen sie unter dem Namen „Sequentiae“ (natürlich ohne Text) vor. Im IX. und X. Jahrh. erhielten sie aber eine solche Ausdehnung, dass es dem Sänger schwer wurde, diese notenreichen Melodien ohne Worte im Gedächtnisse zu behalten. Dies führte den Mönch und nachherigen Abt Notker (Balbulus) von St. Gallen auf den Gedanken, diesen Jubilen einen passenden Text unterzulegen; an einem Vorbilde fehlte es ihm auch nicht. Ums Jahr 851 war ein normanischer Priester aus einem fränkischen Kloster nach St. Gallen gekommen und hatte ein Antiphonar mitgebracht, worin die Verse zu den Sequenzen moduliert waren. Ähnliches versuchte nun Notker, aber in besserer Weise, als es in diesem Antiphonar der Fall war; er teilte die Jubilen nach melodischem Plane ab, gestaltete sie um, erweiterte sie und fügte ihnen dann passende Textworte bei. Ein Grundgesetz dabei war, dass auf jede Tonbewegung oder Hauptnote eine eigene Silbe zu stehen komme. Durch die melodische Form und Einteilung war auch zugleich die Form und Einteilung des Textes zu den Sequenzen bestimmt. Notkers Sequenzen bildeten sich somit aus einer Anzahl musikalischer Phrasen oder Choräle, die er entweder unmittelbar oder auch in einer gewissen Ordnung nacheinander wiederkehren liess, und die mitsammen erst ein musikalisches Ganzes ausmachten. Dem ersten und letzten Satze des Textes gab er immer eine eigene selbständige Melodie, die sich in den Mittelsätzen nie wiederholte; von den Mittelsätzen haben meistens — nicht immer — je zwei Sätze gleiche Melodie. Die meisten Sequenzmelodien sind Notkers eigene Tonschöpfungen, bei einigen, welche er dem Alleluja der Gradualien nachbildete, behielt er nur die Tonart und die Anfangstöne bei, die übrigen Sätze sind neugedichtete Melodien. Da zwei Absätze mit gleicher Melodie auch beim Texte gleiche Silbenzahl erfordern, so kann man hierin allein die metrische Form des Textes suchen; doch wird auch diese bei manchen vermisst, und es finden sich Mittelsätze von verschiedener Länge, folglich auch von ungerader Silbenzahl, ebenso kann man auch die Absätze des Textes, von Notker „Versikel“ genannt, nicht als Strophen, die aus einzelnen Versen bestehen, betrachten. In Rücksicht ihres metrischen Baues halten sie also die Mitte zwischen freier Prosa und den eigentlich metrischen Versen und ist nicht die entsprechende Länge und Kürze, sondern die Zahl der Silben massgebend. Der musikalische Wohlklang des Textes forderte oft eine freiere Versetzung der Worte, was allein ihnen schon in ihrer äusseren Form das Ansehen eines poetischen Ergusses verleiht, ganz abgesehen von ihrem inneren Gehalte, der sie oft den herrlichsten

Erzeugnissen kirchlicher Poesie würdig an die Seite stellen lässt; sie hiessen auch anfangs „Hymnen“. Notker schuf vorzügliche Sequenzen — Schubiger weist ihm 50 Sequenzmelodien zu — und sie waren bald überall bekannt und mit Liebe und Eifer an den Festtagen und bei anderen feierlichen Gelegenheiten gesungen; dazu half ihnen noch der würdig gehaltene Sinn der Worte, welche der vollkommenste Ausdruck der Andacht und Erbauung, kindlicher Teilnahme am Jubel der Kirche, des Vertrauens auf Gottes Hilfe und den Schutz der Heiligen waren. Sie wurden insgemein von zwei Chören, seltener von einem einzigen allein vorgetragen; das verlangte schon ihr Bau und ihre Einrichtung, und sie waren so geehrt, dass man während des Absingens derselben, gleichwie beim Te Deum, alle oder doch die zwei grössten Glocken läutete. Papst Nikolaus I. erlaubte 860 ihren Gebrauch in der Kirche, und bald darauf bediente man sich nicht bloss der Notkerschen Sequenzen allein, sondern dichtete und komponierte neue Sequenzen und versah die beliebten alten Melodien mit neuen Texten; nach und nach gestaltete man sie metrisch und strophisch, anfangs bloss mit durchklingendem, später mit vollkommenem Reime. Das ganze Mittelalter hindurch bildeten sie ein vorzügliches Mittel, die kirchlichen Festlichkeiten zu verherrlichen, und besonders zeichnete sich Frankreich und Deutschland darin aus; in der römischen Kirche fanden sie weniger Aufnahme und Pflege, weshalb man auch in den genau nach dem römischen Missale gearbeiteten Messbüchern aus dem XV. Jahrh. wenige, fast nur die jetzt noch gebräuchlichsten findet. Die Sequenzen erreichten eine hohe Zahl, einzelne Missalien enthalten deren 50—100, auf die höchsten Festtage oftmals zwei und drei. Dass bei der allgemeinen Reform des Messbuches durch Pius V. nach dem Konzil von Trient eine Sichtung geschehen musste, ergibt sich aus dem Umstande, dass sehr viele nichtssagend in ihrem Inhalte, trivial und unwürdig in ihrer Melodie waren. Die fünf beibehaltenen Sequenzen sind unstreitig die schönsten und besten. Es sind folgende:

1) Die Ostersequenz: **„Victimae paschali“**. Der Autor derselben ist Wipo, Mönch von St. Gallen, Hofkaplan Kaiser Konrads II., dessen Blütezeit in die Jahre 1024 bis 1050 fällt; die Melodie lässt sich unter die klassischen Gesänge rechnen, sie hat eine sanfte Modulation und ist zugleich erhaben und majestätisch, was sich besser fühlen als beschreiben lässt. In den römischen Missalien fehlt der Vers: „Credendum est magis soli Mariae veraci etc.“ vor: „Scimus Christum etc.“

2) Die Pfingstsequenz: **„Venite Sancte Spiritus et emitte coelitus“**, war einer der beliebtesten Gesänge; doch ist man über den Autor nicht einig, Durandus und Trithemius nennen als solchen den König Robert von Frankreich († 1031), andere schreiben sie dem Papste Innocenz III. († 1216) zu.

3) Die Fronleichnamssequenz: **„Lauda Sion“**. Ihr Verfasser ist nach allgemeiner Annahme der heil. Thomas von Aquin († 1274), welcher auf Geheiss des Papstes Urban X. zu der angeordneten Fronleichnamsfeier die Liturgie verfasst hat. Die Melodie ist schon eine ältere (sie findet sich bei der Sequenz: „Laudes crucis attollamus“ von Adam von St. Viktor; Coussemaker

fand sie teilweise in einem Manuskripte aus dem XII. Jahrh.), aber der Inhalt dieser Sequenz, welche durch Erhabenheit und Schönheit als ein wahrhaft lyrisches Kirchenlied sich auszeichnet, ist in dogmatischer, historischer und polemischer Rücksicht, wie Antony sagt, für den Katholiken merkwürdig; die Melodie aber hat etwas so Ernstes, Erhabenes und dabei Zartes, ihre Töne sind den Worten so anpassend, dass sie jedes Herz ergreifen muss. Ihr Ambitus ist der VII. und VIII. Ton.

4) Die Sequenz: **„Dies irae“**, welche in den Messen für die Verstorbenen gesungen wird. Man schreibt sie mehreren Verfassern zu; die meisten Liturgisten sprechen sich für Thomas von Celano aus, welcher um 1250 in den Orden der Franziskaner trat. Sie hat einige Abänderung in ihrer ursprünglichen Fassung erlitten. Ohne Zweifel war dieses Gedicht nur für einsame Erbauung geschrieben oder, wie andere sagen, für den I. Adventsonntag bestimmt, da es das letzte Gericht in so ergreifenden Zügen darstellt; in jetziger Fassung fehlen drei Anfangsstrophen, und auch die letzten zwei Strophen sind erst hinzugefügt worden, als man dies Gedicht ins Totenofficium aufnahm, was im XIV. Jahrh. stattfand. In Missalien vom XV. Jahrh., die nach dem römischen edirt sind, findet sich diese Sequenz im Appendix, worauf in den Totenmessformularien verwiesen wird; sie scheint also anfangs noch ad libitum gewesen zu sein. Über die innere Vortrefflichkeit des Gedichtes herrscht nur Eine Stimme.

5) Die Sequenz: **„Stabat Mater“**, deren Verfasser der Franziskanermönch Jacopone oder Jacobus de Benedictis († 1306) ist. Sie hatte bald eine weite Verbreitung gefunden, und die Flagellanten und andere Busswanderer bedienten sich ihrer häufig. Aufnahme in die Liturgie fand sie durch die Einsetzung des Festes der sieben Schmerzen Mariä (Festum Compassionis, Festum septem Dolorum B. V. M.) und es wurde dieser Gesang in drei Abteilungen zerlegt als Hymnus für Vesper, Matutin und Laudes, vollständig als Sequenz in der Messe des Festes eingereiht. Der Inhalt stellt eine herrliche Dichtung dar, welche einem Herzen voll Einfalt, Glauben und Liebe, im Drange des wahrsten Gefühles, in innigster Teilnahme, Wehmut und Bussfertigkeit entsprungen ist. Es finden sich dafür (wie für das Dies irae) mehrere sehr gute Melodien. Einige Tonsetzer haben über das Stabat Mater vortreffliche Kompositionen geliefert, welche bei Abendandachten in der heiligen Karwoche u. a. gesungen werden. — (Ausführliches über diesen Artikel findet man in Schubigers Werk: „Die Sängerschule von St. Gallen“, pag. 39 u. ff.)

Sequenz heisst jede Fortsetzung eines melodischen oder harmonischen oder melodisch-harmonischen Motives, einer festen sich wiederholenden Form. Vorzugsweise bezeichnet man jedoch damit jede gleichmässig fortgehende Accordreihe.

Sesqui (aus sem-as-que „anderthalb as, dann anderthalb Teil“) wurde von den Alten in der Zusammensetzung gebraucht, um ein überteiliges Verhältnis auszudrücken (s. Proportion). Solcher Wörter: sesqui altera (2 : 3), sesqui tertia (3 : 4) u. dgl. (manchmal auch „sexqui“ geschrieben) bedienten sie sich nicht

bloss in der Kanonik, sondern auch zur Bezeichnung des Taktes oder des Verhältnisses der einzelnen Notengattungen zu einander, z. B. bedeutete *sesqui altera maggiore perfetta* bei den späteren Mensuralisten den Tripeltakt, in welchem die Brevis drei Semibreves galt, ohne dass sie einen Punkt bei sich hatte; diese Taktart wurde auch am Anfange des Tonstückes mit $\frac{3}{2}$ nach einem senkrecht durchstrichenen Zirkel bezeichnet; *sesqui altera maggiore imperfetta* war derjenige Tripeltakt, in welchem die Brevis ohne Punkt zwei Semibreves galt; bezeichnet ward er durch $\frac{3}{2}$ nach einem senkrecht durchstrichenen Halbzirkel u. s. w. Vergl. *Bellermann*, Mensuralnoten; *Riemann*, Studien zur Notenschrift.

Sext, ein Intervall von sechs Tonstufen — die sechste Stufe einer bestimmten Tonart nannten die älteren Tonlehrer *sexta toni*, — kommt in vierfacher Grösse vor: vermindert, klein, gross, übermässig. Die *verminderte* Sext besteht aus zwei ganzen und drei grossen halben Tönen (cis-as). Die *kleine* (e-c) aus drei ganzen und zwei grossen halben Tönen und hat das reine Verhältnis von 5 : 8; die *grosse* Sext (d-h) aus vier ganzen und einem grossen halben Tone, und ihr reines Verhältnis ist 3 : 5; die *übermässige* Sext besteht aus fünf ganzen Tönen (f-dis) im reinen Verhältnisse von 128 : 225. Die grosse und kleine Sext zählen zu den unvollkommenen Konsonanzen und der Gebrauch von Sextenparallelen ist gewissen Einschränkungen im strengen Stil unterworfen, wie ihre Umkehrung, die Terzenparallelen, indem nie zwei oder mehrere kleine Sexten in diatonischer Fortsetzung aufeinanderfolgen dürfen (wegen der leicht sich bildenden unharmonischen Querstände), wohl aber grosse Sexten. Sextensprünge werden in der strengen Schreibart, namentlich im Basse gern vermieden. — Die Alten bezeichneten die Sext als *Tonus* oder *Semitonium cum Diapente* auch mit *hexade*. — (S. *Horae canonicae*.)

Sextaccord, s. *Accord*.

Sforzato (ital.), s. v. w. verstärkt, bezieht sich nur auf einen einzelnen Ton oder Accord; abgekürzt sfz.

Si ist die Silbe, welche man der siebenten Stufe bei der neueren Solmisation zuwies, und deren sich die Franzosen und Italiener zur Bezeichnung des Tones h bedienen.

Signatur wird von einigen als *Generalbassschrift* oder *Bezifferung* gebraucht.

Sinfonia, s. *Symphonie*.

Singkunst, Gesangskunst, die Kunst, vermittelst der menschlichen Stimme ein Tonstück für Gesang regelrecht und schön vortragen.

Singschule, eine öffentliche Anstalt, in welcher der Gesang kunstmässig gelehrt wird. Derlei Institute weist das hohe Altertum bei allen gebildeten Völkern auf, welche die Musik als Kunst betrachteten und ihren hohen Wert erkannten. Speciell haben wir uns mit den Gesangschulen zu beschäftigen, insofern durch sie taugliche Individuen herangebildet wurden zur Produktion der Kirchen- oder gottesdienstlichen Gesänge. Wie der Gesang bei Heiden und Juden ein vorzügliches Mittel war, die gottesdienstliche Feierlichkeit zu erhöhen und zur Erreichung des

gottesdienstlichen Zweckes beizutragen, so zog auch die Kirche Jesu Christi den Gesang in den Kreis ihrer Liturgie; vom göttlichen Heilande melden die Evangelien, dass er beim Abendmahle den üblichen Hymnus angestimmt habe, und der heilige Apostel fordert die Gläubigen auf, Dank- und Loblieder zu singen. In den ersten Jahrhunderten des Christentums konnte von ordentlichen Singschulen nicht die Rede sein, da der Gesang, an welchem die Gemeinde in ausgedehnter Weise teilnahm, noch sehr einfach war, die Vorsänger, welche die Gesänge allerdings in ordentlicher Weise erlernten, die ganze Sache in Ordnung brachten, und ferner auch eine besser und für die Dauer organisierte Gesangschule durch die Verfolgungen fast unmöglich wurde. Erst nachdem der Kirche der Friede gegeben ward, machen die Geschichtschreiber Meldung von einem solchen Institute, welches Papst Sylvester I. um 330 gegründet hatte; die höhere Entfaltung der Liturgie und die damit Hand in Hand gehende Entwickelung des Kirchengesanges forderten es. Papst Hilarius (461—468) soll zwei solche Schulen, die eine im Lateran, die andere bei St. Peter im Vatikan eingerichtet haben. Als eigentlichen Begründer des nunmehrigen Kirchengesanges und der kirchlichen Singschulen erscheint gegen Ende des VI. Jahrh. der heil. Papst Gregor d. Gr. (596—604). Wie er die liturgischen Einrichtungen verbesserte und vollendete, so war sein Augenmerk auch dem damit verbundenen Gesange zugewendet, zu dessen gehörigen Exekutierung und ferneren Reinerhaltung er das beste Mittel in der Gesangschule fand. Er gründete zwei solcher Anstalten, die eine im Lateran, die andere bei St. Peter, welche im Grunde kaum etwas anderes gewesen sein werden, als die gänzlich reformierten Singschulen des Papstes Hilarius. Die eine war sozusagen die Vorbereitungsanstalt und wird von den Geschichtschreibern „Orphanotrophium“, Waisenhaus, genannt, während das andere Haus die den Chordienst leistenden Sänger (schola cantorum) in sich aufnahm. Hier finden wir vielleicht zum erstenmal, wie bei oder in Waisenhäusern, Hospitälern u. dgl. Musikanstalten erstehen; in späteren Jahrhunderten sehen wir auf ähnliche Weise die Konservatorien in Venedig, Florenz, Neapel u. dgl. an Hospitälern, Krankenhäusern, Waisenhäusern erstehen. Gregor selbst leitete den Unterricht und die Übungen in seiner Sängerschule, und in späteren Jahrhunderten zeigte man noch die Rute, deren er sich für die unfügsamen Schüler bediente, sowie das Ruhebett, auf welchem er beim Unterrichte zu liegen pflegte. Er lehrte seine Singschüler nicht nur dasjenige, was zum Gesange überhaupt notwendig war, die Neumen, die Tonarten, die Melodien, Vortrag u. dgl., sondern er drang auch auf das Verständnis des Textes und seine Bedeutung und auf ein frommes und sittenreines Leben, als notwendigste Bedingung eines guten Kirchengesanges. Diese römische Gesangschule bestand fort auch während des Verweilens der Päpste in Avignon (1305—1378). Daselbst aber bildeten sie sich ein eigenes Sängerkollegium, welches Gregor XI. bei seiner Rückkehr nach Rom mit sich nahm. Nun scheint sich eine Verschmelzung beider Kapellen vollzogen zu haben, da vom XV. Jahrh. an der Name schola cantorum in den Urkunden nicht mehr vorkommt.

Unter Eugen IV. (1431—1447) mag die endgültige Neubegründung der päpstlichen Kapelle geschehen sein, welche durch Papst Paul III. 1545 eine neue Organisation erhielt und unter dem Namen „Sixtinische Kapelle“ bis in die Neuzeit einen Weltruf genoss. (S. Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft, von Chrysander u. A. 1887. II. „Die römische schola cantorum“ u. s. w. von F. X. Haberl.) Neben dieser scheint noch längere Zeit die schola puerorum, das Institut der Chorknaben, fortbestanden zu haben, da Palestrina als magister derselben bezeichnet wird.

In dem Masse, als der Gregorianische Choral Ausbreitung fand, entstanden auch an anderen Orten solche Gesangschulen, namentlich in Klöstern und an bischöflichen Kirchen. Im IX. Jahrh. kamen die Schulen zu Metz, Paris, Orleans, Fulda, St. Gallen, Reichenau, York u. a. zu grosser Berühmtheit; Karl d. Gr. drang darauf, dass in allen Schulen überhaupt der Kirchengesang gelehrt werde. Er selbst ging mit seiner die trefflichsten Sänger in sich schliessenden Hochschule und mit seinem Eifer in der Gesangsübung voran, die Berufung römischer Sänger nach Frankreich trugen dazu bei, die Leistungsfähigkeit dieser Schulen zu steigern. An Bedeutung musste das Institut der Singschulen gewinnen, als nicht bloss der Choral auf eine sehr hohe Stufe der Kunstfertigkeit gebracht, sondern auch die Anfänge der Harmonie im Organum und in den Fauxbourdons sich entwickelten. Im XII. Jahrh. hatte jede grössere Kirche ihre wohleingerichtete Singschule, sowohl in Frankreich als Deutschland, England, Spanien, Italien; an der Spitze derselben stand der Musik- oder Singmeister (magister puerorum, franz. maître), die Schulen selbst hiessen scholae cantorum, franz. maîtrises, psalletes, auch kommen sie später unter dem Namen „Präbenden, Seminarien, Kurrenden“ vor. Die Gesangschüler wurden in diesen speciellen Singschulen — bei dem mit den Pfarrschulen verbundenen kirchlichen Gesangsunterricht beschränkte man sich auf wenigeres — vor allem mit den Intervallen, Tonarten, Tropen, Noten und anderen musikalischen Zeichen bekannt gemacht, und der gute Vortrag ihnen eingeschärft; dabei ward auf die gute Bildung und fortwährend methodische Übung der Stimme sorgfältig geachtet; von diätetischen Vorschriften für die Sänger redete schon der heil. Isidor von Sevilla (im VII. Jahrh.), und Gerson gibt 1423 einige dahin bezügliche Anweisungen den Singknaben bei der Kathedralschule zu Paris.

Dass im XVI. und XVII. Jahrh. die Pflege des Gesanges in diesen Schulen hoch gestanden sei, können wir abnehmen aus den Meisterkompositionen dieser Zeit, welche immer für die Gesangskräfte des Chores, denen ihre Komponisten angehörten, berechnet waren. Einige Minderung erlitten sie aber durch die häufigere Anwendung der Fistulanten und Einführung der Kastraten.

Die Singschulen machten in der Regel auch die Veränderungen durch, welche die neue Musik — dramatische Melodik und Instrumentation — verlangten, bis in vielen Ländern die politischen Umwälzungen und die sogenannte Säkularisation den kirchlichen Singinstituten, Präbenden und Maîtrisen, mit sporadischen

Ausnahmen, ein um so mehr zu beklagendes Ende machten, weil dadurch die Wogen der weltlichen und dramatischen Musik die katholischen Kirchenchöre unaufhaltsam zu überfluten begannen. Wiedererrichtung solcher Pflanzstätten kirchlichen Gesanges und Einrichtung derselben im kirchlichen Geiste kann als ein vorzügliches Mittel, den verweltlichten Geist aus der Kirchenmusik zu bannen, betrachtet werden. Die wenigen den kirchenfeindlichen Stürmen im vorigen und Anfang dieses Jahrhunderts entgangenen kirchlichen Singanstalten, Präbenden und Seminarien haben bereits begonnen, sich zu regenerieren, und einige derselben sind bereits an einer Stufe angelangt, dass sie als Muster weithin dienen; den Zweck von Singinstituten zur Restauration kirchlicher Musik verfolgen auch mehrere Bischöfe in ihren Diözesan-Knabenseminarien. (Vgl. „Kapelle“.) Ausführlicher habe ich die Geschichte der kirchlichen Singschulen in der musikalischen Zeitschrift „Cäcilia“, Jahrg. 1864, Nr. 4. u. ff. abgehandelt.

Singstimme, s. Stimme.

Sixtinische Kapelle wird die Gesamtheit der päpstlichen Sänger (Capellani Cantori, Cantori apostolici oder pontefici) genannt, welche bei den gottesdienstlichen Handlungen, die der Papst in Person verrichtet oder denen er beiwohnt, die Gesänge zu vollführen hat. Ihr Ursprung ist auf die schola cantorum des heil. Gregor d. Gr. zurückzuführen, welche unter dem ausgedehnten Namen „schola romana“ Autorität und vollendetes Muster durch so viele Jahrhunderte beim päpstlichen Stuhle blieb; sie hielt die Reinheit des Kirchengesanges stets aufrecht, und wo und wann dieser eine Verschlimmerung erlitten, rekurrierte man immer an diese Schule, wie es Pipin, Karl d. Gr. u. a. gethan, welche römische Sänger als Lehrer und Restauratoren von den Päpsten sich erbaten; in der päpstlichen Kapelle wurden gemeiniglich die Neuerungen in der Tonkunst zuletzt eingeführt und auch nur, insoweit sie nach reiflicher Erwägung und langer Erfahrung dem kirchlichen Geiste entsprechend gefunden wurden. Seit dem Konzil von Trient wurde keine Neuerung mehr zugelassen: der Gregorianische Choral und die polyphonen Meisterwerke im Palestrinastile sind die einzigen Gattungen Musik, welche gebraucht werden; die Instrumente, selbst die Orgel, sind ausgeschlossen. Die Mitglieder der schola romana waren anfänglich nur Kleriker ohne höhere Weihen, später standen sie im Ordo des Diakonats oder Subdiakonats; der Primicerius — der Vorsteher derselben — war nachmals ein hochgestellter Priester; Erzpriester, Bischöfe, ja selbst Kardinäle verwalteten dieses Amt, es wurde als eine sehr hohe Würde behandelt, da bezüglich des Gesanges, der Lesung und der liturgischen Funktionen der ganze dienende Klerus dem Primicerius untergeordnet war. Übrigens bestand das Sängerchor nicht bloss aus Erwachsenen, sondern es waren ihm auch für manche Verrichtungen Singknaben — pueri symphoniaci — beigegeben. Eine neue Organisation erhielt die päpstliche Kapelle um die Mitte des XVI. Jahrh. und mit dieser grosse Vorrechte. 1545 wurde sie auf Befehl des Papstes Paul III. neu hergestellt und verbessert, da die alten Urkunden durch einen Brand vernichtet

worden waren. Magister Capellae war ein Bischof; einen Dekan oder Kapellmeister, Abbas oder Administrator und einen Punktator (oder Zahlmeister und Monitor) wählte das Kollegium der Sänger aus seiner Mitte; der Chordienst war ziemlich genau geregelt und bestimmt. Während vor Paul III. für die Sänger noch der Klerikalstand gefordert wurde, sieht die neue Konstitution vom Stande ganz ab und bestimmt nicht mehr, ob der Aufzunehmende Priester oder, wenn Laie, unverheiratet sein müsse. Bei den kirchlichen Funktionen haben sie sich der kirchlichen Kleidung zu bedienen. Die Aufnahme hing von dem guten Bestehen einer strengen Prüfung ab, von welcher nur bei Palestrina abgesehen ward; bis 1700 wurden nur gelehrte Kontrapunktisten zugelassen. Die Verfassung des päpstlichen Sängerkollegiums ist gegenwärtig noch in der Hauptsache die nämliche. Ihre volle Zahl besteht aus 24 Mann, 6 für jede Stimme, Sopran und Alt werden von Falsetisten und hohen Tenoren gesungen.

Das Archiv der Kapelle befindet sich gegenwärtig im Vatikan und enthält 269 grosse Foliobände der seltensten und wichtigsten Produkte der älteren und neueren Kirchenmusik und eine reiche Sammlung litterarischer Urkunden: nämlich die vorschriftmässig geführten Tagebücher der Kapelle. Die Werke aus der Zeit Leo X. und Paul III. (erste Hälfte des XVI. Jahrh.) sind häufig mit eleganten Miniaturen verziert. In neuester Zeit wurden die Archive auf Befehl des Papstes Pius IX. (1862) geordnet, katalogisiert und in geeigneteren Räumen aufgestellt. — Den Namen „Sixtinische Kapelle“ erhielt das päpstliche Sängerkollegium von der Kirche, welche Papst Sixtus IV. (1471—1480) an den Vatikan anbauen liess, und in welcher der Papst gewöhnlich seine Funktionen hält.

Skala, der lat. und ital. Name für Tonleiter.

Sol ist die fünfte der Guidonischen Silben und bedeutet bei den Franzosen und Italienern den Ton g.

Solfeggio bedeutet ursprünglich das Singen der Tonleiter, gewöhnlich aber versteht man darunter textlose bungsstücke für den Gesang, welche das Notenlesen und Treffen, dann auch und vorzüglich die Ton- und Fertigkeitsbildung bezwecken. Das Singen der Solfeggi geschieht teils auf blosse Vokale, teils auf Silben (Solmisation). In Italien und Frankreich behielt man die aretinischen Silben ut re mi fa sol la bei, nur mit der Abänderung, dass der siebente Ton der Oktavenreihe si und von den Italienern der erste do benannt wurde. Auch in Deutschland waren (und sind noch hie und da) diese Silben in Gebrauch, doch bedient man sich jetzt fast nur der Buchstaben des Alphabets, welche fürs Notenlesen, weniger aber zur Bildung der Stimme und Aussprache geeignet erscheinen. Dan. Hitzler († 1635) schlug zum Solfeggieren die Silben: la be ce de me fe ge (Bebisation), Graun († 1759) die wohlklingenden: da me ni po tu la be (Damenisation) vor. In Belgien waren die Silben: bo ce di ga lo ma ni (voces belgicae) gebräuchlich. Alle diese drei letztgenannten Silbenreihen sind ohne Beziehung auf Höhe oder Tiefe des Tones und vertreten nur eine Textunterlage. Solfeggieren — in solcher Weise singen, solche Übungen vornehmen.

Solmisation — ist der Gebrauch der sechs sogenannten Aretinischen oder Guidonischen Silben: ut re mi fa sol la, zur Benennung der Töne, nach Tinctoris: „Die Benennung der Töne beim Singen nach ihren verschiedenen Namen („Solfisatio est canendo vocum per sua nomina expressio"). Guidos Schüler oder Nachfolger (die Zeit- und Altersgenossen Guidos, Berno Aug. und Hermannus Contractus, und auch Wilhelm Hirsaug, Theogerus von Metz und Aribo Scholast. thun von den Silben und der Solmisation keine Erwähnung, erst Johannes Cottonius, im Anfange des XII. Jahrh., meldet etwas von den Silben. Das Schema der Solmisation scheint erst um die Mitte des XII. Jahrh. in den Singschulen ausgedacht worden zu sein) teilten die 20 Töne (von Γ bis ee) in sieben Gruppen von je sechs Tönen, welche Hexachorde hiessen und von den Tönen Γ g gg, C c und F f ausgehen; im Grunde sind es bloss drei verschiedene Hexachorde, da die Wiederholung in der Oktave keine Verschiedenheit darbietet. Das erste Hexachord auf G nannte man das Hexachordum durum, das harte Hexachord, weil unter den sechs Tönen das harte oder viereckige b (B quadratum ♮), d. i. h, vorkommt; das zweite, von C ausgehend, bildete das natürliche Hexachord, Hexachordum naturale; das dritte, von F beginnend, hiess Hexachordum molle, das weiche Hexachord, weil darin das weiche runde b (B rotundum) zur Vermeidung des Tritonus in Anwendung kam. In jedem dieser Hexachorde trifft von der dritten auf die vierte Stufe ein halber Ton, und da man jedes derselben mit ut, re u. s. w. begann, auf diese zwei Stufen die Silben mi — fa.

Γ A B C D E F G a ♭ ♮ c d e f g aa ♭♭ ♮♮ cc dd ee
ut re mi fa sol la . . . .
ut re mi fa sol la . . . .
Hexach. molle ut re mi fa . sol la . . . .
Hexach. durum ut re . mi fa sol la . . . .
Hexach. naturale ut re mi fa sol la . . . . .
ut re . mi fa sol la.

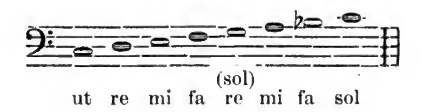
Nach dieser Anordnung wird jeder Ton bei der Benennung nicht allein mit den Gregorianischen Buchstaben, sondern auch mit den auf ihn fallenden Silben bezeichnet, z. B. Gamma ut, C fa ut, G sol re ut, A la mi re, c sol fa ut. Dies Tableau von Tönen versinnlichte man sich in den Singschulen durch die sogenannte harmonische oder Guidonische Hand (obwohl sie nicht von Guido herrührt), wobei man die einzelnen Töne auf die Glieder der Finger verteilte. Da sie für uns von keinem Werte mehr ist, so verweist man nur auf die Werke von Forkel, Kiesewetter, Stehlin, Ambros, Rousseau u. a., worin diese Guidonische Hand abgebildet ist.

Solange die Melodie ein Hexachord nicht überschritt, behielt jeder Ton seine nach dem Hexachord ihm gebührende Silbe; sobald aber ein Hexachord überschritten wurde, mussten die Silben nach dem neuen Hexachord, in dem nun die Melodie sich bewegte, benannt, d. h. mutiert werden, damit die Silben mi — fa wieder unter die beiden Töne kamen, welche den halben Ton konstituierten (Synemmenon- und Diezeugmenonsystem

der Griechen). Es musste darum schon der Überleitungston im Sinne des neu zu betretenden Hexachordes benannt werden. Nach obigem Schema kommt dem Tone a im natürlichen Hexachorde die Silbe la, im harten die Silbe re und im weichen die Silbe mi zu; wurde von dem natürlichen Hexachorde in das harte ausgewichen, z. B.



so musste das a nicht mehr la, sondern re benannt werden, um auf h — c die Silbe mi — fa ordnungsmässig zu bringen; oder wenn ins Hexachord molle gegangen wurde, z. B.



so bekam der Überleitungston oder derjenige, welcher vor dem halben Tone stand, statt der Silbe sol die Benennung re. Analog wurde beim Absteigen verfahren: fa mi la sol . . . und sol fa mi sol la . . . Solcher Mutationen zählte man auf der Hand 52. Doch durfte man nicht eher mutieren, als bis die Notwendigkeit es erforderte. Die **Mutation** war natürlich das Wichtigste bei der Solmisation und durch Regeln festgestellt, z. B.: „Omnis clavis unam vocem habens nullam habet mutationem, ut G, A, B. Sed clavis, quae duas habet voces, duas habet mutationes; prima mutatur in sequentem ascendendo. Claves vero, quae tribus vocibus figurantur, sex mutationibus variantur, scil. g mutatur sol in ut per naturam, sol in re per ♭ molle, re in ut per ♮ durum; descendendo mutatur econverso. Mutatur ascendendo la in re per naturam, la in mi per ♭ molle, mi in re per ♮ durum; descendendo mutatur econverso etc. etc.“ („Ars musica cujusdam Ratisbonensis“, XIII. saecul.)

Durch die rechte Anwendung der Mutation und die dadurch bewirkte Erscheinung des mi — fa an der rechten Stelle, zumal im mehrstimmigen Gesange, wurde das verrufene mi contra fa, der Triton, vermieden, von dem es hiess: „Mi contra fa diabolus in musica; mi fa coelestis harmonia.“ Um dem Triton auszuweichen, hatte man auch noch die Regel: „Una nota ascendente super la semper est canendum fa.“ „Wenn der Gesang den Ton a bloss um eine Stufe übersteigt, ist immer b statt h zu singen;“ doch galt dies nicht als eigentliche Mutation, und wenn man mehrere Töne über la emporstieg, so blieb es bei dem Gewöhnlichen. Spätere Tonlehrer wie Onitoparchus, Heyden, Lossius, Hermann Finck haben die erst so schwierige, aber schön systematisch aufgebaute Mutationslehre sehr vereinfacht.

So sagt letzterer: „Im harten ♮Gesange mutieren wir auf drei Tönen: a, e und d; beim Aufsteigen nehmen wir Re in $\left\{\begin{matrix} D & d & dd \\ A & a & aa \end{matrix}\right.$ und absteigend La in $\begin{matrix} A & a & aa \\ E & e & ee \end{matrix}$; im weichen ♭Gesange ebenso auf drei Claves: d, a, g, und nehmen aufsteigend Re in $\left\{\begin{matrix} \Gamma & G & g \\ D & d & dd \end{matrix}\right.$, absteigend La in $\left\{\begin{matrix} D & d & dd \\ A & a & aa \end{matrix}\right.$.“

Als sich unser neues System mit seinen chromatischen Tönen entwickelte, steigerte sich die Schwierigkeit, mit der Solmisation und Mutation zurecht zu kommen; man machte viele Versuche zur Abhilfe, aber alle missglückten, bis man die Mutation ganz beiseite setzte, und jedem Tone seinen ursprünglichen Namen unter allen Verhältnissen beliess und ihn nur nach seiner chromatischen Gestaltung mit einer kennzeichnenden Anhängsilbe versah. Die Deutschen benannten die Töne mit den Gregorianischen oder Alphabetbuchstaben, wobei das B quadratum h, das B rotundum b benannt, die Erhöhung des Tones durch die Anhängsilbe is (z. B. c, cis), die Erniedrigung durch die Silbe es oder s (z. B. d, des, a, as) ausgedrückt wurden. Die Franzosen und Italiener behielten die Aretinischen Silben bei, nur nannte man c — do und h — si; die chromatischen Veränderungen drücken die Franzosen durch Beisätze aus, z. B. cis = ut dièze, as = la bémol; ebenso die Italiener, z. B. gis = g sol re ut diesis; ges = g sol re ut be molle.

Solo (ital.) — allein; mit diesem Worte bezeichnet man ein Tonstück oder einen Satz desselben, in welchem eine einzelne Stimme oder ein Instrument sich ganz allein, d. h. ohne alle Begleitung oder vor den anderen Stimmen doch wesentlich hervortretend (als Hauptstimme) hören lässt. Der Gegensatz davon ist **Tutti** (alle), wo dann alle Stimmen wieder eintreten und zusammenspielen oder singen.

Sonus, s. Ton.

Sopra (ital.) — oben, kommt in der Musik nur in Verbindung mit „comme“ vor, nämlich „comme sopra“ — wie oben, d. h. es ist ein Satz, eine Stimme, ein Tempo wie in einer vorhergehenden Partie zu nehmen.

Soprano, s. Stimme.

Sordino, Dämpfer für ein Instrument; con Sordino — mit dem Dämpfer.

Sospirien, s. Choral.

Sostenuto (ital.) — gehalten, mit ausgehaltenem Tone, bedeutet, dass eine mit diesem Worte bezeichnete Stelle oder ein ganzes Tonstück durchaus massvoll mit dem vollen, unverkürzten Zeitwerte der Noten vorgetragen werden soll. Es findet sich dieses Wort oft als Nebenbestimmung bei langsamen Tempobezeichnungen, z. B. Andante sostenuto.

Sotto voce (ital.) — mit gedämpfter Stimme, geringer Tonstärke.

Spanisches Kreuz, s. v. w. Doppelkreuz.

Sparte, **Spartito** = Partitur; **spartire**, in Partitur setzen.

Spatium, der Zwischenraum der fünf Linien des Notenliniensystems.

Sperrventil ist eine Klappe im Hauptwindkanal einer Orgel,

welche durch einen besonderen Registergriff regiert wird, und wodurch es möglich ist, den Windzufluss zu einem Werke abzusperren.

Spinett nannte man die im XVI. bis XVIII. Jahrh. gebräuchliche kleine Sorte von Klavierinstrumenten, welche meist in länglicht viereckiger Form gebaut waren.

Spiritoso, con spirito, — geistvoll, mit Geist; Bezeichnung für einen lebendigen, angeregten und feuerigen Vortrag.

Springlade, s. v. w. Kegellade (s. Orgel).

Stabat mater, s. Sequentiae.

Staccato, Ausdruck für den abgestossenen Vortrag der Töne im Gegensatze zu Legato, dem gebundenen Vortrage.

Stammaccord, s. Accord.

Steg, s. Geige.

Stil (griech. στύλος, die Säule, dann der metallene Griffel, womit die Alten schrieben). Zuerst wurde dieses Wort auf die Schreibart in der Rhetorik übertragen, als die durch die Verschiedenheit des Zweckes oder des Redenden oder Schreibenden verschieden bestimmte Anwendung der Sprache, oder die eigentümliche Art und Weise, seine Gedanken durch die Sprache auszudrücken. Auch in die Musik wurde dieses Wort herübergenommen und in subjektiver und objektiver Richtung angewendet. Denn der Kunststil hängt nicht bloss mit der Denkungsart und der Bildung des Künstlers, sondern auch mit der Wahrheit des darzustellenden Stoffes und dem Zwecke des Kunstproduktes aufs innigste zusammen. In subjektiver Beziehung sprechen wir von einem Stile nach der Individualität des Tonkünstlers oder einer besonderen Klasse von Künstlern, inwiefern ihnen besondere Ausdrucksweisen und Formen oder die ganze Auffassung einer Idee eigentümlich sind; daraus entstehen die verschiedenen Schulen und Manieren, z. B. der Palestrinastil, die römische Schule, der Stil a capella u. s. w. Auch die Nationalität begründet eine Verschiedenheit des Stiles, der Nationalcharakter wird sich in den Kunstwerken nie verleugnen; der kräftige, ernste, erhabene, viel tiefer im Geistesleben gründende deutsche Stil unterscheidet sich sehr kenntlich von dem mehr auf äusseren Glanz und auf Eleganz Wert legenden französischen, und von dem spielenden, nur fast der Unterhaltung dienenden, heiteren italienischen Stile nicht minder in der Darstellungsweise als in den Darstellungsmitteln. Nach der Zeit und nach den Epochen der Entwickelung der Tonkunst redet man von einem alten und einem neuen, modernen Stile. Objektiv betrachtet zerfällt der Stil in Hinsicht auf den darzustellenden Stoff in einen strengen oder gebundenen und einen freien oder ungebundenen; bei ersterem wiegt mehr die Form über, indem die Regeln der Tonsetzkunst aufs strikteste beobachtet und die künstlichen Formen besonders berücksichtiget werden; bei letzterem wiegt der unmittelbare Gefühlsausdruck vor, und wenn er auch nicht gegen die Hauptregeln verstösst, so erlaubt er sich doch mehrere Ausnahmen und gültig gewordene Lizenzen, auch lässt er sich nicht leicht in künstliche Formen einengen. Diese Unterscheidung fällt mit der vom kirchlichen und weltlichen Stile fast zusammen, und es

wurde auch bis gegen Ende des vorigen Jahrhunderts der strenge Stil als der allein kirchliche anerkannt. Gewöhnlich nennt man dies Satz, Schreibart. Jedes Tonstück hat einen besonderen Zweck, und es hat hierbei der Tonsetzer nicht bloss die verschiedenen Arten des Ausdruckes der Empfindungen, sondern auch andere Umstände, z. B. Ort, Zeit und Gelegenheit zu berücksichtigen, wonach besondere Eigentümlichkeiten und gewisse charakteristische Merkmale in der ganzen Anlage und Behandlung des Tonstückes sich ergeben. Hiernach unterscheidet man Kirchen-, Kammer-, Theater- und Opernstil.

Stimme. Dies Wort hat eine mehrfache Bedeutung: 1) Bedeutet es die menschliche Stimme an sich, 2) jede geschriebene Partie eines Tonstücks, die den Gesang oder die Reihenfolge der Töne in Noten enthält, welche gesungen oder gespielt werden soll; 3) diese Tonreihen selbst, wie sie für die einzelnen zu einem Ganzen vereinigten Singstimmen oder Instrumente bestimmt sind. Sonach redet man von ein-, zwei- oder mehrstimmigen Tonstücken, je nachdem eine oder mehrere Stimmen oder Tonreihen sich nebeneinander hören lassen. — Unterschieden werden die Stimmen nach ihrer Tonlage: in hohe und tiefe Stimmen, je nachdem eine Stimme in den höheren oder tieferen Tönen sich nach ihrer Eigentümlichkeit vorzugsweise bewegt; nach ihrem Verhältnisse zu einander: in Ober-, Mittel- und Unterstimmen, insofern nämlich die Oberstimme sich in den relativ höchsten, die Unterstimme in den relativ tiefsten Tönen bewegt, während die Mittelstimme die zwischen beiden liegenden Tonreihen auszuführen haben; hierbei kommt es auf die absolute Tonhöhe nicht an, so dass bei einem Quartett von weiblichen Stimmen der tiefe Alt gerade so gut die tiefste, Grund-,. Unterstimme, als bei einem Terzett für Alt, Tenor und Bass der Alt die höchste oder Oberstimme bildet. Die Ober- und Unterstimme werden auch äussere Stimmen genannt. Je nach dem Organe unterscheidet man Vokal- oder Singstimmen und Instrumentalstimmen. Bei der Orgel bedeutet Stimme so viel als Register und man hat dann Flöten- (Labial-), Zungen- und gemischte Stimmen; bei ersteren wird der Ton in den Pfeifen durch einen Aufschnitt oder Kern, bei letzteren mittels eines dünnen messingenen Blättchens hervorgebracht; zu den gemischten Stimmen gehören die Mixturen. Nach dem Anteil an der Komposition teilt man die Stimmen in Real- (wesentliche) und Füllstimmen, Haupt- und Nebenstimmen, Solo- und Ripien- oder Tuttistimmen. Die menschliche Stimme hat vor allen Instrumenten in Ansehung ihres Tones, der so mannigfaltig ist, als es Gemütsbewegungen, Leidenschaften im Menschen gibt, und wegen der Fähigkeit, mit dem Gesange zugleich Worte zu verbinden, welche den Gegenstand dieser Gemütsbewegung schildern, einen so grossen Vorzug, dass die Singstimme in allen Tonstücken, wo sie vorkommt, mit Recht die Hauptstimme ist, welcher die Instrumente nur zur Begleitung und Ausschmückung dienen. Darum verdient sie hier eine nähere Besprechung.

Unter menschlicher Stimme versteht man überhaupt alle diejenigen Töne, welche der Atem bei seinem Durch-

gange durch den Kehlkopf hervorbringt. Gott hat den Menschen hierzu mit einem wunderbar künstlichen Organismus ausgestattet. Zur Erzeugung des Tones tragen mehrere Organe des menschlichen Körpers bei. Die Lunge liefert den Luftstrom (Atem); je kräftiger sie ist, desto stärker kann der Ton werden, je ausdehnbarer, desto länger können wir den Ton anhalten; je weniger sie gepresst ist, desto gleichmässiger wird der Ton sich bilden lassen, und desto weniger ermüden wir beim Singen. Die Luftröhre, Kehle, leitet den aus der Lunge kommenden Luftstrahl weiter. Am oberen Ende der Luftröhre befindet sich der Kehlkopf, das wichtigste Stimmwerkzeug. Vier Knorpel bilden ein beckenartiges Gefüge, in dessen Mitte eine Höhlung ist, welche nach oben und unten offen steht; in dieser Höhlung befinden sich zwei Paare sehniger Bänder, von denen die einen die Stimmbänder heissen, die anderen, etwas oberhalb gespannt, Taschenbänder; zwischen jedem Paare bildet sich eine längliche Öffnung, welche beim unteren Paare enger als beim oberen ist und Stimmritze genannt wird. Nach den Urteilen der Physiologen hat an der Tonbildung nur das untere Paar Anteil, indem von dem durchgehenden Luftstrahl die Ränder derselben in vibrierende Bewegung gesetzt werden und so der Luftstrahl zum Tone wird. Je nachdem sich die Stimmritze verengt oder erweitert, wird der Ton höher oder tiefer. Die Stimmritze ist das eigentliche Tonerzeugungsorgan, alle übrigen Teile und Organe: das Zäpfchen, der Gaumen, die Gaumsegel, die Wangen, die Zunge, die Zähne und Lippen dienen teils zur Veredlung des Tones, teils zur Aussprache. — Der Umfang der Stimme ist nicht bei allen Menschen gleich; während der eine zwei, drei Oktaven hervorbringen kann, reicht der andere kaum eine Oktave aus; der Grund hiervon ist in der verschiedenen Nachgiebigkeit des Kehlkopfes zu suchen, je nachgiebiger und biegsamer er ist, desto mehr Töne lassen sich hervorbringen. Die Stärke der Stimme hängt nicht bloss vom Kehlkopfe ab, sondern viel mehr noch von der Fähigkeit der Atemwerkzeuge, eine möglichst oder verhältnismässig grosse Masse von Atem zugleich auszustossen; überdies trägt auch noch die Mund- und Nasenhöhle, die Resonanz der menschlichen Stimme vieles zu ihrer Stärke bei. An und für sich schallen hohe Stimmen immer weiter als tiefe. Die verschiedene Lage, Höhe und Tiefe der Stimme gründet sich auf die verschiedene Weite des Kehlkopfes, der Wohlklang auf die verschiedene Ebenmässigkeit oder gleichmässig gewölbte Bildung der Organe, die Gewandtheit der Stimme auf die leichte Beweglichkeit des Kehlkopfes und seiner Muskeln.

Von dem Alter und Geschlecht der Menschen werden die zwei Stimmklassen — männliche und weibliche — bedingt; zu letzterer werden auch Knaben- und Kastratenstimmen gerechnet. Beide Klassen oder Gattungen scheiden sich in hohe und tiefe: die weibliche in Diskant und Alt, die männliche in Tenor und Bass, welche wieder eine Mittelgattung einschliessen: zwischen Diskant und Alt den Mezzosopran, zwischen Tenor und Bass den Bariton.

Der **Diskant** — Canto, Cantus, der Gesang, die Melodie

genannt, weil er meistens die Hauptstimme führt, auch Soprano — die Oberstimme, franz. Dessus, — hat seinen Namen aus dem Mittelalter, wo man anfing, eine Stimme von der anderen abweichen, von ihr abweichend singen zu lassen (discantare). Da die untere Stimme den „Tenor“, den Cantus firmus hatte, so war es die obere, welche diskantierte, daher der höchsten Singstimme, der Oberstimme überhaupt der Name „Diskant“ beigelegt wurde. Der Umfang des Soprans reicht vom eingestrichenen c bis zum zweigestrichenen a; der Mezzosopran reicht nicht so hoch, aber einige Töne noch unter das $\overline{c}$.

Der **Alt**, Alto, Altus und Contralto, franz. Hautecontre, — alta vox, cantus altus, eigentlich die hohe Stimme, nämlich gegen den Tenor, welcher früher die Hauptstimme war, — ist die tiefere weibliche oder Knabenstimme, hat ebenfalls zwei Abstufungen: hohen und tiefen Alt, und einen Umfang vom f bis $\overline{f}$ oder $\overline{g}$; der hohe Alt fällt fast mit dem Mezzosopran zusammen. Die Ausdrucksfähigkeit dieser Stimme ist so eigentümlich, dass sie durch keine andere ersetzt werden kann. Ihr Klang ist ernst, duldsam, herzlich; bei seiner weichen Tonfülle und Stärke drückt der Alt am schönsten die religiöse Erhebung und Hingebung aus.

Der **Tenor** — Tenore, franz. Taille — ist die zartere unter den Stimmen, welche dem reiferen Alter angehören, die hohe männliche Stimme; sie reicht vom kleinen d bis zum eingestrichenen f oder g. Sie ist eine der wohlthuendsten Stimmen, alle weichere Schönheit des männlichen Charakters spricht sich in ihr aus. Gute Tenorstimmen sind selten und nicht von gar langer Dauer, darum fordern sie besondere Pflege und schonende Sorgfalt. Der Name Tenor (vom lat. teneo, halten, aushalten) stammt aus dem Mittelalter; „tenor,“ sagt Guido, „est mora ultimae vocis,“ ist das Aushalten des letzten Tones in einem Melodieabschnitte; Joh. Cottonius bezeichnet damit die Note, welche wir in den Psalmtönen die Dominante nennen; später nannte man so die feststehende Kirchenmelodie, um welche sich die begleitenden Stimmen herumschlangen (im Organum und Kontrapunkt) — cantus firmus; da sie von Männerstimmen vorgetragen und meistens in die Mitte gelegt wurde, so übertrug man den Namen „Tenor“ auch auf die hohe Männerstimme.

Der **Bass**, Basso, Bassus, die tiefe männliche Stimme, bildet mit seinem ernsten, würdigen, gebieterischen und feierlichen Charakter beim vierstimmigen Satze stets die Grund- oder Unterstimme. Sein Umfang reicht vom F der grossen Oktav bis d oder e der eingestrichenen Oktav. Er hat auch zwei Abstufungen: hoher und tiefer Bass; ersterer wird Bariton genannt. — Während die Frauenstimmen ihren Klangcharakter beibehalten, sind die Knabenstimmen mit dem 16. oder 17. Lebensjahre einer Veränderung unterworfen (Mutation) und schlagen in eine Oktav tiefer, in Tenor oder Bass um, d. h. sie mutieren. Die klangvollste Stimme wird heiser, die hohen Töne verlieren sich ganz und die tiefen kommen allmählich, sind aber nicht kräftig und sicher; nach höchstens zwei Jahren klingen die neuen, durch die Mutation gewonnenen Töne, sind wie-

der bestimmt und fest und in Bezug auf Höhe und Tiefe meist ihrer vorigen Lage entsprechend. Einige Gesanglehrer wollen, dass auch während der Mutationszeit einige, wenn auch nur sparsame Singübungen vorgenommen werden; andere sagen, man darf gar nicht singen; gewiss ist, dass, wenn gesungen wird, die äusserste Vorsicht angewendet werden muss.

Der gewöhnliche Stimmumfang ist 15 Töne oder zwei Oktaven; diese Töne sind sich aber nicht gleich an Klang und Hervorrufung; es gibt mittlere (ungefähr acht Töne), welche mit Leichtigkeit kommen, d. h. gesungen werden können und rund und hell klingen; oberhalb schliessen sich die hohen Töne an, welche schon mehr Aufwand und Luftstärke bedürfen und spitzig und gellend sind, nach unten sind die tiefen Töne, welche breit und klanglos sind. Bei Männern findet manchmal die bemerkenswerte Erscheinung statt, dass sie über die genannten hohen Töne noch etliche Stufen hinaus erreichen, die man Falsett- oder Fisteltöne heisst. Während bei den übrigen Tönen, der sogenannten Bruststimme — die Bänder der Stimmritze in vollständige Schwingung versetzt sind, hat bei den Falsettönen nur eine teilweise Schwingung statt. Diese Falsettöne sind den Brusttönen an Kraft und Klangfarbe sehr unähnlich; ohne Bildung klingen sie weinerlich und unmännlich, und nur durch fleissige Kultur können sie den übrigen ähnlich gebildet werden. Die genannten Abstufungen der Töne mit ihrer oft merklich verschiedenen Klangfarbe bei einem und demselben Individuum hat man auch „Register“ (ein der Orgel entnommener unpassender Ausdruck) genannt, und redet von einem Brust-, Mittel-, Falsetregister u. s. w.

Was die Bildung, Vervollkommnung und Pflege der Stimme anbelangt, genügen folgende Bemerkungen:

I. Die Bildung der Stimme hat ins Auge zu fassen: 1) die richtige Stellung und den gehörigen Gebrauch der Stimmwerkzeuge zum guten Tonansatz; der Sänger suche seine Zunge und den Kehlkopf in der Lage zu erhalten, die sie im ruhenden Zustande haben, er beherrsche auch den Luftstrom und gebrauche ihn nicht in gleicher Kraft bei allen Tönen, mit Heftigkeit aber niemals. Fehler gegen die ordentliche Stellung der Zunge, des Kehlkopfes u. dgl. erzeugen den sogenannten Hals-, Magen-, Nasenton, welche nichts taugen. — 2) Die gehörige Stellung des Körpers; erfordert sie schon der Anstand vom Sänger, so noch mehr das Wohl seiner Stimme und das Wirken seines Gesanges. Der Körper muss eine freie, aufrechte Haltung annehmen, weder vorne über, noch mit Zwang und Steifheit zurückgebeugt werden; ein grosser Fehler ist das Auseinanderspreitzen der Füsse, man stehe auf beiden Füssen fest. Die Schultern müssen so weit zurücktreten, dass sie die Brust ohne Spannung hervortreten lassen, die Arme seien auch frei. — 3) Die Veredlung des Klanges der Stimme, das möglichste Verschmelzen der Register an ihren Grenzen, reine und sichere Intonation, Biegsamkeit der Stimme und Ökonomie im Atemholen. Solches kann nur durch häufige, sorgfältig geleitete und vorgenommene Übungen, durch Vokalisen, Solfeggien u. a.

geschehen; eine besondere Beachtung verdient das An- und Abschwellen des Tones und das Portamento.

II. Rücksichtlich der Pflege der Stimme hat der Sänger zu beachten: 1) beim Singen. Jedes Stimmwerkzeug gewinnt durch mässige und ordentliche Thätigkeit, wird aber geschwächt durch Unordnung und zu grosse Anstrengung. Man singe daher nie bis zur völligen Ermüdung; Töne, die man nur mit Mühe singen kann, singe man höchst selten, und die übrigen nie mit unnatürlicher Anstrengung; das Schreien verdirbt jede Stimme. Man singe ferner nie im Zustande der Erhitzung, der Ermüdung, nie unmittelbar nach dem Essen, nicht in heissen, aber auch nicht zu kalten Lokalen. Sind die Stimmorgane angegriffen oder krank (Katarrh, Heiserkeit, Hustenreiz u. dgl.), so singe man gar nicht, ebenso zur Zeit der Mutation; die an Engbrüstigkeit leiden, haben sich besonders zu schonen. — 2) Ausser der Zeit des Singens. Man halte Mass im Essen und Trinken; letzteres ist besonders schädlich unmittelbar nach einem, auch nur etwas anstrengenden Gesange oder unter demselben, wie überhaupt im erhitzten Zustande; fette Speisen, ölige Dinge, alle scharfen geistigen Getränke und heftig reizenden Gewürze meide man. Tabakrauchen kann manchmal der Stimme zuträglich sein, vieles Tabakschnupfen macht die Stimme klang- und resonanzlos. Der Sänger kleide sich gleichmässig warm, doch nicht verzärtelt, und vermeide starke Erhitzungen, sowie auch Verkältung, namentlich der Stimmorgane; scharfe Zugluft, trockene Ost- und rauhe Nordwinde haben immer einen schädlichen Einfluss auf die Stimme; die Kleider sollen aber bequem sein, nicht drücken, vorzüglich den Hals nicht beengen. Blasinstrumente unterlasse der Sänger ganz, da sie die Brust unnötig anstrengen und der Stimme einen guten Teil ihrer Kraft rauben. Habe dann grosse Sorgfalt für Erhaltung der Zähne! — Feuchte, dumpfe, neblichte, staubige, sehr heisse und sehr kalte Luft greift Brust und Kehlkopf an.

Hiermit ist das Nötigste über die menschliche Stimme und ihre Pflege gesagt. Ausführlicheres findet man in grösseren Gesangschulen, z. B. von A. B. Marx, „Die Kunst des Gesanges“; Schmid, „Grosse Gesangschule für das singende Deutschland“; Baumann, „Ausbildung der Kehle zum Instrument“ u. v. a.

Stimmführung bedeutet die melodische Gestaltung und Fortführung einer Stimme im Zusammenhalt mit den anderen sie begleitenden Stimmen. Eine gute Stimmführung verlangt Sangbarkeit, welche grossenteils auch auf Meidung von schwer zutreffenden Intervallen und Gängen beruht, ferners natürlichen Fortschritt der Töne, besonders Abwärtsführen der Septime und Aufwärtsführen des Leittones, dann Vermeidung der Quinten- und Oktavenparallelen und überhaupt Beobachtung der allgemein gültigen Satzregeln. Die meiste Sorgfalt in dieser Beziehung fordert der Vokalstil, namentlich die Behandlung von realen Stimmen. Weniger ist diese Sorgfalt nötig bei den Instrumentalstimmen, namentlich bei den Tasteninstrumenten und den blossen Füllstimmen. Doch macht der Orgelstil mehr Anspruch auf gute Stimmführung.

Stimmgabel, ein aus Stahl gabelartig zweizinkig gearbeitetes, unten mit einem Stiele von gleichem Metall versehenes Instrument, welches, wenn seine Zinken durch Anschlagen an einen harten Gegenstand in tremulierende Bewegung gesetzt werden, einen Ton hell und klar angibt. Sein Erfinder ist John Shore, welcher als Lautenist der königl. englischen Kapelle 1753 starb. Die Stimmgabeln sind entweder in eingestrichen a oder c eingestimmt. In neuerer Zeit bedient man sich statt der Stimmgabel eigens konstruierter Stimmpfeifchen.

Stimmhammer, ein hammerförmiges Instrument, um beim Stimmen mancher Saiteninstrumente (z. B. Klaviere) die Wirbel zu drehen und allenfalls locker gewordene Wirbel durch leichte Schläge wieder zu befestigen.

Stimmstock, 1) bei Streichinstrumenten das kleine Stäbchen, das im Innern des Instrumentes zwischen Ober- und Unterdeckel unter dem rechten Stegfuss angebracht ist; es wird auch Seele und Stimme genannt. 2) Bei Pianoforte der starke hölzerne Querbalken, dicht über oder hinter der Klaviatur, in welchen die Stimmnägel (oder Wirbel) eingefügt sind.

Stimmung bedeutet in der Musik a) die nach dem festgesetzten Stimmtone (Normalton, gewöhnlich das eingestrichene **a**) angenommene und aus dem Höhen- und Tiefenverhältnisse dieses Tones sich mathematisch entwickelnde Übereinstimmung der Oktaven und übrigen Intervalle eines Instrumentes; oder b) die gleichförmige Übereinstimmung aller Instrumente eines Orchesters hinsichtlich ihrer mathematischen Tonverhältnisse. Früher hatte man verschiedene Stimmungen: den Chorton und den Kammerton, wovon der erstere um einen ganzen Ton tiefer war als der letztere. Jetzt bedient man sich so ziemlich überall des Kammertones, nach welchem eine offene hölzerne Pfeife von acht Fuss Länge das tiefe C gibt; doch finden auch hier noch einige kleine Abweichungen statt; nur für ganz Frankreich ist ein fixer Ton dekretiert, welcher auch bereits in anderen Ländern angenommen ist: das eingestrichene a ist zu 870 Schwingungen in der Sekunde angenommen (Pariser Stimmung). — Die harmonischen Instrumente, Klavier, Orgel u. dgl. werden nach gleichschwebender Temperatur gestimmt (s. Temperatur), so dass jeder halbe Ton zum nächstfolgenden in gleichem geometrischen Verhältnisse wie zu dem vorhergehenden steht und die ganze Oktave in 13 ganz gleiche Halbtonintervalle geteilt wird.

Streichinstrumente sind diejenigen, welche mit einem Bogen gestrichen, gespielt werden; Streichquartett begreift zwei Violinen, Bratsche oder Altviola und Violoncell oder Bass in sich. (S. Instrumente.)

Stretto (ital.), eilend, gedrängt; Bezeichnung für die Engführungen in der Fuge (s. d.).

Stringendo (ital.), zusammendrängend, deutet einen eilenderen Vortrag an, ein rascheres Vorwärtsdrängen.

Subbass, ein grosses, in den meisten Orgeln sich findendes Flötenregister im Pedal, zu (8) 16 und 32 Fusston, offen und gedeckt, weit mensuriert, mit tiefem, dunklem Tone, welches meist von Oktav 8' unterstützt werden muss, und als Fundament von grossem Werte ist; deshalb wird es auch Untersatz genannt.

Subdominante = Unterdominante.

Subito (ital.) plötzlich; z. B. „volte subito“, kehre schnell um, gewöhnlich abgekürzt: v. s. oder V. S.

Subjekt, s. Fuge.

Subsemitonium modi, s. v. w. der sogenannte Leitton, die siebente Stufe einer Tonart.

Succentor, s. Kantor.

Superabundans oder **abundans tonus**, s. Kirchentonarten.

Supplieren, ergänzen, — bedeutet den Ersatz des Choralgesanges durch blosses Orgelspiel; man gebraucht dafür auch das Wort: abspielen. Die kirchlichen Vorschriften gestatten nämlich, einige Partien eines Choralgesangstückes nicht mit Gesang auszuführen, wenn nämlich die Sänger zu grosse Beschwerde zu erleiden hätten bei vollständiger Ausführung, — sondern dafür Orgelspiel eintreten zu lassen unter der Bedingung, dass unterdessen der nicht gesungene Text von einem oder zwei Sängern vernehmlich gesprochen oder eintönig recitiert werde. Fast durchgängig ist es der Fall, dass solchergestalt in den Vespern die Antiphonen nach den Psalmen durch die Orgel suppliert werden; ebenso bei schwachen Conventchören die je zweite Strophe der Hymnen. So können bei allen Choralstücken einige Teile suppliert werden. Eine Ausnahme machen: das Credo, welches stets ganz zu singen ist, ferner die erste und letzte Strophe der Hymnen und alle jene Strophen und Sätze, bei welchen zu knieen ist.

Suspirium, s. Choral.

Syllabae, Silben, 1) die Guidonischen Silben, s. Solmisation; 2) Tonfiguren; dass in der Sprache 1, 2, 3 Buchstaben eine Silbe bilden, gab den alten Theoretikern Anlass, auch bezüglich der Töne das Wort „Silben“ zu gebrauchen, indem sie 1 oder 2, 3 oder 4 verbundene, über einer Textsilbe zu singende Töne oder doch im Raume einer Konsonanz sich findende Verbindung von 2—4 Tönen eine musikalische Silbe nannten. (Odo, Guido, Aribo.)

Syllabischer Gesang = im Gegensatze zum melismatischen Gesange derjenige, wobei auf jede Silbe nur ein Ton trifft.

Symbolum, das Glaubensbekenntnis (**Credo**). In der Liturgie kommen drei Symbola zur Anwendung: 1) das apostolische Glaubensbekenntnis, Symbolum apostolicum „Credo in Deum“ in dem Officium; 2) das nicäno-konstantinopolitanische, und dies ist das Credo der Messe; 3) das sogenannte Symbolum S. Athanasii „Quicunque vult salvus esse“ in der Prim, aus den Schriften dieses Heiligen zusammengestellt, wie einige Liturgiker angeben. Durch eigenen Gesang ist bloss das „Credo in unum Deum“ in der heiligen Messe ausgezeichnet. Wann es daselbst in allgemeinen Gebrauch kam, lässt sich nicht bestimmen. Zuerst wurde es in der orientalischen Kirche gesungen; von da soll der Gebrauch in die lateinische Kirche übergegangen sein; doch findet sich schon im II. Ordo Romanus, den Papst Gregor d. Gr. verbessert hat, die Rubrik: „Post lectum Evangelium . . . . ab Episcopo ‚Credo‘ cantatur.“ Es scheint bis zum XI. Jahrh. (mit Ausnahme der Pontifikalmessen) nicht

gesungen, sondern bloss recitiert worden zu sein, was auch Martene und Gerbert festhalten. In einzelnen abendländischen Kirchen war dessen Gesang aber schon im IX. Jahrh. in Übung. Die typische Ausgabe des Graduale romanum gibt vier verschiedene Gesangsweisen des Credo. — Diese Melodien haben eine Einrichtung wie die Gesänge des Accentus, so dass gemäss derselben das Credo bloss recitierend vorgetragen werden muss. Das ist die einzig richtige, dem Inhalte und nicht poetischen Texte konvenierende Vortragsweise, wovon die Komposition der neueren Musik so sehr abweicht, die das Ganze in eine Kantate umgewandelt hat mit Zuhilfenahme ungehöriger Wortmalerei. — Das Credo soll ohne jegliche Kürzung und Auslassung gesungen werden; selbst mit der Orgel den je zweiten Vers oder Artikel „abzuspielen", ist nicht erlaubt. Viele kirchliche Verordnungen schärfen den vollständigen Gesang des Credo ein.

Symphoneta, ein Meister des mehrstimmigen Satzes, während Phonascus den Komponisten einer schönen Melodie bedeutete.

Symphonie (griech. συμφωνία, das Zusammenstimmen) war bei den Griechen der Ausdruck für Konsonanz; so hiessen auch die durch viele Stimmen im Unisono ausgeführten Gesänge. Hucbald (X. Jahrh.) wie alle früheren Schriftsteller über griechische Musik, gebrauchte dies Wort noch gleichbedeutend mit Konsonanz; Guido von Arezzo (XI. Jahrh.) benennt damit die Melodie, auch Albertus M. (XIII. Jahrh.) versteht darunter ausser Konsonanz noch das Zusammensingen vieler im Einklang, ja Hermann Finck (XV. Jahrh.) versteht noch unter dem Ausdrucke symphonizare nichts anderes, als das Mitsingen einer Tonweise in der Oktav. Daher hiessen in alter Zeit die Chorknaben pueri symphoniaci. Bei dem Emporkommen der Instrumente nannte man Musikstücke für Vokal- und Instrumentalmusik Symphonien; im XIV. und XV., selbst noch im XVI. Jahrh. benannte man den Tonsetzer Symphoneta, die Tonsetzkunst Symphonurgia. Erst im XVII. Jahrh. wurde der Name bloss für Instrumentalstücke gebraucht, und eine Symphonie (jetzige Schreibart: Sinfonie) war bis ins XVII. und XVIII. Jahrh. die Einleitungsmusik bei Opern, seit dieser Zeit Ouvertüre benannt. Joseph Haydn gestaltete sie zur eigentümlichen Musikgattung aus.

Synaphe (griech.) im Tonsystem der Griechen die Verbindung zweier Tetrachorde, so dass der vierte Ton des einen zugleich der erste Ton des anderen war. Im mittelalterlichen Tonsysteme fiel die Synaphe auf D und d; stand die Synaphe auf a, so trat an die Stelle des b quadratum (♮) das b molle (♭).

Synemmenon (tetrachordon), das dritte, eingeschobene Tetrachord, welches die Töne a b c d umfasste (s. Griechische Musik).

Synkope, eine taktische Figur in der Musik, wobei die zweite Hälfte eines Taktteiles oder einer Taktgrösse mit der ersten Hälfte des folgenden Taktteiles verbunden wird, z. B.:



Durch das Anbinden der Note auf dem guten Taktteile an die vorhergehende auf dem schlechten Taktteile wird der Accent der Taktteile aufgehoben oder verrückt, weshalb man diese Figuren auch Rückungen nennt. In früheren Zeiten zog man sogar die Noten von einem Takt an den anderen zusammen und schrieb:



Doch kommt ebenso häufig vor, dass man bei solchen Synkopen den Taktstrich wegliess und auf diese Weise bald Takte schrieb, welche zwei halbe Noten, bald solche, welche vier halbe Noten enthalten.

System bedeutet im allgemeinen die Zusammenstellung von Dingen in einer bestimmten Ordnung, ein nach einem Zweck oder einer Regel geordnetes Ganze, in welchem die Teile oder Glieder einander gegenseitig voraussetzen oder stützen; so spricht man in der Musik von einem Ton-Harmonie-Noten-System.

Systema bedeutete bei den Alten eine Reihe vieler Töne, z. B. die Oktavreihe, daher auch die gebräuchliche Doppel-, auch die einfache Oktavreihe systema absolutum et perfectum, das absolute und vollkommene System genannt wurde (s. Griechische Musik; vgl. Gerbert, Sc. I. 74), während Tonreihen oder Intervalle von kleinerem Umfange (innerhalb engerer Konsonanzen eingeschlossen) diastema hiessen.

T.

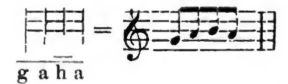
T., Abkürzung für Tenore, Tutti; t. s. = tasto solo. Im Mittelalter wurde T zur Bezeichnung von tonus, Ganzton, gebraucht.

Tabulatur (vom lat. tabula, die Tafel), ital. Intavolatura, bezeichnet eine Übersichtstafel vereinigter Stimmen, eine Art Partitur, dann auch die Tabulaturschrift und jede Gattung Notenschrift. Diese Art der Aufzeichnung scheint erst mit dem Erblühen des Kontrapunktes und besonders mit dem Anfange des XVI. Jahrh. in Übung gekommen zu sein, und man bediente sich ihrer hauptsächlich für die harmonischen Instrumente, als Orgel, Laute, Theorbe. Es gab eine deutsche, eine italienische und eine Lautentabulatur. In Deutschland war bei den Organisten, sogar auch hin und wieder bei den Kontra-

punktisten, eine Tonschrift mit Buchstaben in Übung, in welcher viele Orgelkompositionen und selbst Partituren grösserer Vokalkompositionen, namentlich aus dem XVI. Jahrh. aufbewahrt sind. Die Töne wurden in deutscher Kurrentschrift bezeichnet:



Ein dem Buchstaben angehängtes Häckchen zeigte die Erhöhung durch ♯ an, z. B. f = fis; g = gis. Statt es setzte man dis, statt des — cis u. s. w., eine Tonbenennung, welche bis Anfang dieses Jahrhunderts hin und wieder im Gebrauche war. Die Dauer der Töne wurde durch folgende Zeichen, welche über den Buchstaben standen, angedeutet: Anstatt der Zeichen findet man auch . Kamen mehrere Viertel, Achtel u. dgl. hintereinander, so verband man sie auf ähnliche Weise, wie es heutzutage mit den Schwänzen der kleinen Notengattungen geschieht, z. B.:



Bisweilen findet man die oberste Stimme eines mehrstimmigen Gesanges mit schwarzen Noten geschrieben. Die deutschen Organisten hielten sich an diese Tabulatur noch lange, nachdem die Niederländer, Franzosen u. a. sie zurückgelegt und der Noten sich zu bedienen angefangen hatten.

Die italienische Tabulatur ist nichts anderes, als die von Viadana mehr verbreitete Bezifferung des Grundbasses, der sogenannte „Generalbass". — Die Lautentabulatur war anfänglich ebenso eingerichtet wie die benannte deutsche, nur dass sie mit den Buchstaben und Ziffern nicht Töne, sondern die Lage derselben auf der Laute, d. h. die Bünde bezeichnete. Doch waren die deutsche Lautentabulatur (als deren Erfinder der blinde Musiker Konrad Paulmann von Nürnberg genannt wird), die italienische und französische unter sich verschieden in der Anwendung von Ziffern oder Buchstaben, in Italien bediente man sich hierbei auch noch eines Systems von sechs Linien. — Bei den alten Kontrapunktisten findet sich auch eine Notentabulatur, die wahren Anfänge unserer Partituren (s. diesen Artikel); sie benützten ein System von 10 Linien, welches gerade den Umfang der gewöhnlichen vier Singstimmen

begreift, und trugen auf dieses die Noten ein, welchen sie für jede Singstimme eine andere Form oder Farbe gaben; Taktstriche wurden dabei angewendet. Um die Mitte des XVI. Jahrh. nahm diese Tabulatur ein Ende und es begannen die Partituren mit vier-, fünf- und mehrzeiligen Systemen. Als ein bemerkenswertes Werk, in deutscher Tabulatur gedruckt, sei angeführt: „Neue künstliche Tabulatur auf Orgel und Instrumente . . . durch Bernhard Schmid, Bürger und Organisten zu Strassburg, 1577, Fol.“, welches zugleich eine reiche Sammlung der schönsten Kompositionen guter Meister dieser Zeit ist.

Tacet (vom lat. tacere, schweigen), „er (der Spieler oder Sänger) schweigt“, wird gesetzt, wenn bei einem bedeutenderen Absatze eines Tonstückes irgend eine Stimme nicht mitzuwirken hat. Im Italienischen heisst es: si tace.

Takt, vom lat. tactus, Berührung, Schlag, ist eigentlich eine Zeiteinheit in Noten dargestellt; einer längeren Tonreihe würde bei all ihren sonstigen Schönheiten doch das Moment der Einheit fehlen, sie würde schwer zu fassen oder gar unverständlich sein, würde sie nicht in gleichartige Abschnitte zerlegt und so übersichtlich gemacht. Der Takt oder die Taktabteilung bewirkt diese Einheit in der Mannigfaltigkeit der Zeitmomente. Allerdings gibt es auch taktfreie Tonreihen, wie die Choralmelodien, Phantasien u. dgl., jedoch entbehren dieselben nicht eines ordnenden Elementes, indem sie in Gruppen gebracht sind, welche auf mehr oder minder wichtige Ruhepunkte abfallen und hierdurch ein Verständnis des musikalischen Gedankens bewirken. Die Notwendigkeit einer Taktabteilung hat sich mit der emporkommenden Mensuralmusik und Harmonie aufgedrängt, indem das Nebeneinanderschreiten mehrerer Stimmen in Noten von verschiedener Geltung eine gewisse Abteilung derselben nach einerlei Verhältnis erforderte. Als solche Takt- oder Zeiteinheit nahm man vorerst die Brevis (daher auch „Tempus“ ihr Verhältnis zur Longa genannt wurde), später die Semibrevis an, die entweder zwei- oder dreiteilig, als imperfect oder perfect angenommen wurde; denn der Schlag (Niederschlag), tactus, bedingt zugleich, soll ein zweiter folgen, eine Hebung, einen Aufschlag, als Vorbereitung für diesen, welche entweder dem natürlichen Gefühle gemäss gleich lang oder kürzer als der Schlag sein kann. Wenn auch eine Reihe von Tönen in gleiche Abschnitte gebracht wird, so kann sie doch als monoton, für die Musik gar keinen Wert haben, wenn nicht die Accente in diesen Abschnitten berücksichtiget werden und so ein und das andere Glied dieser Abschnitte, ein Taktteil vor den anderen hervortritt; und das ist eben dies, was wir oben als Niederschlag und Aufschlag, Senkung (Thesis) und Hebung (Arsis) bezeichnet haben und was auch Taktgewicht heisst. Hiernach bilden sich die verschiedenen Taktarten, welche im allgemeinen in zwei Hauptklassen — die geraden, welche auf der Zweiteilung — die ungeraden Taktarten, welche auf der Drei- (oder Fünf-)Teilung beruhen, sich scheiden. Zu den geraden Taktarten gehören also: der $^2/_2$ oder Allabreve (₵), alla Capella oder Tempo maggiore (ältere Tonstücke werden

gewöhnlich in Takten, welche vier halbe Noten umfassen, notiert, grosser und doppelter Allabrevetakt), der $^{2}/_{4}$, $^{4}/_{4}$ (C), der $^{6}/_{4}$, $^{2}/_{8}$, $^{6}/_{8}$, $^{12}/_{8}$ Takt. Zu den ungeraden, auch Trippeltakte geheissen, gehören der $^{3}/_{2}$ (oder), $^{3}/_{4}$, $^{3}/_{8}$, $^{9}/_{8}$, $^{9}/_{16}$ Takt u. dgl. Alle diese Taktarten können wieder einfache ($^{2}/_{2}$, $^{2}/_{4}$, $^{3}/_{4}$ und $^{3}/_{8}$) oder zusammengesetzte ($^{4}/_{4}$, $^{6}/_{4}$, $^{6}/_{8}$, $^{12}/_{8}$) sein. — Die Hauptabschnitte eines Taktes, Arsis und Thesis, schlechte und gute Taktteile zerfallen auch in Unterabteilungen, welche noch geringeren Accent als die schlechten Taktzeiten haben und Taktglieder und Gliederteile heissen. Der $^{2}/_{2}$Takt ist also accentuiert:

1 $^{1}/_{2}$ 1 $^{1}/_{2}$; der $^{4}/_{4}$: 1 $^{1}/_{4}$ $^{1}/_{2}$ $^{1}/_{4}$;

der $^{3}/_{4}$T. in Achteln: ; der $^{6}/_{8}$T. aber:

Es ist darum nicht gleichgültig, welche Taktart für ein Tonstück genommen wird, wenn sie auch in manchen Beziehungen gleich erscheinen; und wenn sich eine Melodie u. dgl. sowohl in $^{4}/_{4}$ als $^{2}/_{4}$ schreiben liesse, so ändert dies doch wegen des Accentes an dem Charakter der Melodie u. dgl. sehr viel.

Die einzelnen Takte werden durch senkrechte, das ganze Liniensystem durchneidende Striche, Taktstriche, voneinander geschieden. Manchmal beginnt ein Stück nicht mit einem vollen Takte, und man sagt von diesem, dass es den Auftakt habe; in solchem Falle geben der erste und letzte unvollständige Takt zusammengenommen einen vollen Takt.

Taktschlagen ist die Bezeichnung der Taktteile (oder Taktglieder bei langsamer, oder Takthälften bei schneller Bewegung) von seiten des Dirigenten durch Hebung, Senkung oder Seitenbewegung (auch hörbares Aufschlagen) mit der Hand, einer Notenrolle oder dem Taktierstab. Beim Allabreve-, $^{2}/_{4}$, $^{4}/_{8}$, in sehr schnellem Tempo auch beim $^{3}/_{4}$ und $^{6}/_{8}$ Takt findet bloss ein Nieder- und ein Aufstreich statt; beim $^{3}/_{4}$ Takte ein Niederschlag, ein Seitenschlag nach rechts oder links und ein Aufstreich; beim $^{4}/_{4}$ Takt (1, 2, 3, 4); beim $^{6}/_{8}$ Takt (1, 2, 3, 4, 5, 6) u. dgl.

In den Musiken aus der älteren Zeit sind bei der geraden Taktart vier halbe Noten in einen Taktraum zusammengefasst; wird hierzu der Takt geschlagen, so soll er nicht nach Art des $^{4}/_{4}$ Taktes geschlagen werden, sondern man hat ihn als doppelten Allabrevetakt aufzufassen und demnach auch eine halbe Note als Niederschlag, die andere als Aufstreich zu behandeln, gleich als wären je zwei halbe Noten oder ihr entsprechender Wert in einen Takt gefasst. Dies ist die naturgemässe Art des Takt-

gebens für diese Musik, da die Semibrevis (= 𝅜) das Grundtaktmass war und diese durch Auf- und Niederstreich bezeichnet wurde. Auch hat jede erste und dritte Note eines solchen grossen Taktes gleiches Gewicht, es bilden nur zwei halbe Noten eine Takteinheit, nicht vier; es würde aber dies natürliche Taktgewicht durch Taktschlagen nach Art des $^4/_4$ Taktes gestört, indem dabei der dritten Note ein bei weitem schwächeres Gewicht zukäme und erst die vier Streiche ein volles Ganze bildeten. Doch schlägt man jetzt aus praktischen Rücksichten den Takt gewöhnlich nach Art des $^4/_4$ Taktes. — Wichtig ist es, dass die Bewegungen des Taktschlagens auf das präziseste, in einem Ruck eine jede, ausgeführt werden, damit sie dem Musikpersonale die Taktteile aufs schärfste bezeichnen; ohne dieses wird unsicheres, schwankendes Zusammenspielen oder Singen der guten Ausführung bedeutenden Eintrag thun.

Den Takt hörbar zu schlagen, ist nur bei der Einübung und im Notfalle zu gestatten; in der Kirche ist es überaus störend und ungeziemend; darum hat auch 1856 der Kardinalvikar in Rom in einem Erlasse den Kapellmeistern und Chordirigenten eingeschärft, den Takt nicht mit einem Stocke, sondern mit einer Papierrolle zu schlagen, was Rom und Italien wohl am meisten angeht, wo man gewohnt ist, den Takt hörbar zu schlagen.

Tantum ergo. Mit diesen Worten beginnen die letzten zwei Strophen des Hymnus Pange lingua, welche bei dem feierlichen Segen mit dem Allerheiligsten nach der Vorschrift der Kirche zu singen sind, während der Priester an den Stufen des Altares anbetend kniet. Diese Strophen werden vom Chore (mit oder ohne Intonation von seiten des Priesters) vor dem Segen selbst abgesungen, nach deren Beendigung der Versikel „Panem de coelo etc." mit dem Responsorium „Omne delectamentum in se habentem (Alleluja)" mit der Oration de SS. folgt. Während des danach gegebenen Segens schweigt der Chor, und die Orgel ertönt, wenn sie gespielt wird, nur mit sanften und leisen Stimmen.

Taste heisst jeder der hebelartigen Teile an Klavierinstrumenten und Orgeln, durch dessen Niederdruck der betreffende Ton hervorgerufen wird.

Tasto solo bedeutet in der Generalbassschrift, dass der Spieler zu dem Grundtone nicht einen Accord greifen, sondern diesen Grundton allein anschlagen soll.

Taufwasserweihe, s. Karwoche.

Technik ist das Mechanische, sozusagen Handwerksmässige in der Kunst, das gelernt werden kann und muss; ohne technische Fertigkeit ist es nicht möglich, ein Kunstwerk zu schaffen oder korrekt auszuführen; der Gesang und die Komposition haben wie die Instrumente ihre eigene Technik.

Te Deum laudamus. Dieser kirchliche Lobgesang, welchen man auch den Ambrosianischen Lobgesang nennt, wird als ein Werk des grossen Hymnendichters und Kirchenlehrers Ambrosius betrachtet, doch hat man hierfür keine unumstösslichen Zeugnisse. Einige nennen auch den heil. Hilarius von Poitiers und Nicetius von Trier als dessen Verfasser. Der Text hat offenbar ein sehr hohes Alter, seine musikalische Durch-

führung ist wohl in die Zeit Gregors d. Gr. zu setzen; die wahrhaft grossartige, erhabene und ergreifende Melodie bewegt sich im Umfange einer Oktav und gehört dem III. und IV. Tone (mixt.) an. — Der heil. Benedikt schreibt diesen Hymnus in seiner Regel als Schluss der dritten Nokturn für alle Sonntage und Feste, welche drei Nokturnen haben, vor. Im römischen Brevier hat er seine Stelle am Schlusse der 9. Lektion als ein Dankgebet an allen Tagen, deren Feier eine zur Freude stimmende ist, somit regelmässig an allen Sonntagen (mit Ausnahme der Sonntage von Septuagesima bis Ostersonntag), an allen Festen bis herab zum semiduplex, sowie auch während der Festoktaven und in der ganzen österlichen Zeit. Ausnahmsweise wird das Te Deum noch feierlich gesungen, um Gott für empfangene grosse Wohlthaten zu danken. In diesem Falle bildet es entweder eine eigentliche gottesdienstliche Feier, oder schliesst sich als ein eigener Ritus an die Feier der heiligen Messe u. dgl. an. Diese letztere Anwendung ist auch schon alt; laut einem Kapitulare Ludwig des Frommen schloss der Konvent von Bischöfen in Tribur im Jahre 822 seine Verhandlungen auf diese Weise. — Im Chor stimmt der Hebdomadar in festis solemn. et Dominicis das Te Deum an, nachdem der Kantor ihm die Intonation desselben gegeben. Ist kein fest. solemn. oder Sonntag, so treten die Kantoren in die Mitte des Chores, und intonieren selbst diesen Lobgesang. Bildet es eine eigentliche Danksagungsfeier, so intoniert es der Celebrant; beim Vers „Te ergo quaesumus“ kniet er sich nieder und auch die Melodie und musikalische Bearbeitung dieses Verses nimmt einen ruhigeren, feierlichen Gebetscharakter an. An den Schluss des Lobgesanges knüpfen sich Versikel und Responsorien: ℣. Benedicamus Patrem et Filium cum sancto Spiritu. ℟. Laudemus et superexaltemus eum in saecula. ℣. Benedictus es Domine in firmamento coeli. ℟. Et laudabilis et gloriosus et superexaltatus in saecula. ℣. Domine exaudi orationem etc. etc. und eine entsprechende Oration.

Teiltöne, Partial- auch Obertöne genannt, s. Aliquottöne.

Teilung der Intervallenverhältnisse ist die Lehre, wie irgend ein beliebiges grösseres Intervall in zwei oder mehrere kleinere Intervalle oder Klanggrössen geteilt werden kann. Die Teilung kann arithmetisch, harmonisch und geometrisch sein. Bei der arithmetischen Teilung finden ungleiche Verhältnisse bei gleichen Differenzen statt, es müssen die Verhältniszahlen gleich weit voneinander abstehen, z. B. die Oktav 2 : 1, in drei Intervalle geteilt, ergibt [(2 : 1) x 3] 6 : 5 : 4, es entsteht erst eine kleine Terz, dann eine grosse Terz und zuletzt eine reine Quart, was zusammen eine Oktav ist (c, es, g, c). — Die harmonische Teilung bringt ungleiche Verhältnisse und ungleiche Differenzen hervor, die geometrische aber ungleiche Differenzen bei gleichen Verhältnissen.

Temperatur in der Musik heisst die von der Natur abweichende Stimmung der Instrumente und überhaupt die ganze Einrichtung unsers Tonsystems, wonach die Oktave in 12 gleiche halbe Töne eingeteilt wird und die Unterschiede des Komma u. s. w. nicht in Betracht kommen. Die mathematische

Temperatur, wobei jedes Intervall nach seiner eigentlichen mathematischen Grösse ertönt, lässt sich namentlich auf den harmonischen Instrumenten nicht durchführen, indem eine solche Stimmung nur für eine einzige Tonart Geltung haben könnte, für eine andere Tonart die meisten derselben Töne zu hoch oder zu tief erscheinen würden, z. B. das mathematisch rein gestimmte d für C dur wäre zu tief für D dur u. s. w. In praxi ist man aber schon der Theorie vorausgegangen, indem das menschliche Ohr nicht so vollkommen ist, dass man diese feinen Unterschiede des Komma u. dgl. hätte ausdrücken oder genau hören können; die Biegsamkeit der menschlichen Stimme accommodierte sich dem Erfordernisse des Ohres. Erst nachdem im XVI. und XVII. Jahrh. die Transpositionen und der Wechsel der Tonarten nach dem neu auftauchenden Systeme häufiger wurden, sah man sich genötiget, auf eine Vereinfachung der chromatischen Töne zu denken. Lange noch hatte die Orgel besondere Tasten und Pfeifen für es und dis, as und gis, bis endlich um die Mitte des XVII. Jahrh. die Ausgleichung der Töne, die gleichschwebende Temperatur, Eingang fand. Dass hierbei für viele Töne die mathematische Reinheit nicht beibehalten werden konnte, geht aus den Lehren der Akustik hervor.

Tempo, vom ital. Tempo, lat. Tempus, franz. mesure, eigentlich Zeit, dann Zeitmass, bezeichnet die absolute Geltung der Töne, wie lang eine bestimmte Note in diesem oder jenem Tonstücke sein oder gehalten werden soll, dessen längerer oder kürzerer Dauer auch die Teile dieser Note, oder die Taktteile und Taktglieder bezüglich der Dauer entsprechen. Dadurch entsteht dann die schnellere oder langsamere Bewegung eines Tonstückes. Um die absolute Geltung einer Note zu bestimmen, hat Mälzel ein Metronom, Chronometer (s. d. A.), Zeit- oder Taktmesser erfunden, und nach diesem wird in Graden die Geschwindigkeit einer bestimmten Note am Anfange eines Tonstückes angegeben. Ausserdem bedient man sich gewisser Kunstausdrücke, um das Tempo oder die schnellere oder langsamere Bewegung des Tonstückes zu bezeichnen. Man kann diese Ausdrücke, die meist in italienischer Sprache gebräuchlich sind, in drei Klassen einteilen:

I. Die langsame Bewegung: Largo, sehr langsam und gedehnt; Larghetto, etwas langsam und gedehnt; Adagio, langsam; Lento, etwas weniger langsam als Adagio; Grave, schwer, gewichtig; II. die mittlere Bewegung: Andante, gehend; Andantino, ein wenig gehend; Moderato; III. die schnelle Bewegung: Allegretto, etwas munter und leicht; Allegro, munter und lebhaft; Vivace, lebhaft und feurig; Presto, geschwind; Prestissimo, sehr geschwind. Zur feineren Abstufung werden auch noch Beiwörter hinzugefügt, als: assai, sehr (z. B. Allegro assai, sehr schnell); un poco, ein wenig; un poco piu, ein wenig mehr; meno, weniger; tropo, sehr; non tropo, nicht zu sehr; molto, viel.

Der Übergang von einem schnelleren zu einem langsameren Tempo wird angedeutet mit den Worten: ritenuto (abgekürzt: rit.), zurückhaltend; ritardando (ritard.), zögernd; rallentando (rallent.); calando (cal.), beruhigend; der

Übergang von einem langsameren zu einem rascheren durch: accelerando (accel.), schneller werdend; stringendo (string.), dringender.

Die Tempobezeichnungen sind erst seit dem XVII. Jahrh. in die musikalische Praxis eingeführt. Vor dem Aufblühen der eigentlichen kontrapunktischen Kunst ward man bloss von dem Charakter des Tonstückes oder von augenblicklicher Erregung angetrieben, die Bewegung zu beschleunigen oder zu verlangsamen. Vom XV. bis XVII. Jahrh. diente die sogenannte Proportionslehre, das Tempo anzuzeigen und kenntlich zu machen. Indem die Semibrevis als Grundmass angenommen war (s. „Takt"), stellte man zwei Zahlen nach Art eines Bruches übereinander, setzte sie an den Anfang eines Tonstückes oder einer Abteilung desselben und regelte dadurch den mehr oder minder raschen Fortschritt. So z. B. bezeichnete $\frac{3}{1}$, dass die von einem Schlage ausgefüllte Zeit nun von drei semibreves zu erfüllen sei, deren sonst eine jede die Dauer eines Schlages (tactus) hatte; die Bewegung war also hiernach um das Dreifache zu beschleunigen; $\frac{1}{3}$ hingegen bedeutete, dass ein von drei Schlägen gewöhnlich erfüllter Zeitraum durch das sonst nur den dritten Teil dieser Dauer einnehmende Tonzeichen zu erfüllen sei u. s. w. Mit dem Beginne des XVII. Jahrh. fand man die bisherige Art, mehr oder minder beschleunigte Bewegung anzuzeigen, immer mehr ungenügend und fing an, durch Worte die Bewegung im allgemeinen anzudeuten. In den Werken des Mazzaferrata, Kapellmeisters der Akademie zu Florenz (zweite Hälfte des XVII. Jahrh.), finden wir zuerst die allgemeine Anwendung der Kunstausdrücke: Adagio, Affettuso, Allegro, Presto, Vivace, Largo, se piace; wie auch Lehrbücher aus dieser Zeit, z. B. J. A. Herbstens „Musica moderna practica" (2. Aufl., Frankfurt a. M. 1653) dieselben schon aufgenommen haben. Diese technischen Ausdrücke behaupteten ihre Stelle bis auf den heutigen Tag und wurden noch durch manche Zwischenstufen vermehrt. Eine absolute Bestimmtheit der Bewegung kann übrigens nur durch chronometrische Angaben erlangt werden; doch haben diese allgemeinen Ausdrücke, deren Anwendung in verschiedenen Zeiten und Ländern, selbst bei den einzelnen Komponisten oft einen Wechsel erfährt (z. B. das Allegro in den Messen von Haydn, Mozart ist häufig ein ganz anderes, als unser Allegro, und es scheint mehr auf den behenden Vortrag als auf eine mit der Komposition gar nicht übereinstimmende Schnelligkeit der Bewegung sich zu beziehen), vor den chronometrischen Angaben den Vorzug, dass sie viel mehr noch als die Zeitbestimmung den Charakter deuten. Ohnehin kommt es in künstlerischer Beziehung keineswegs auf genaueste mathematische Tempobestimmung an, da sie sich, namentlich in einem längeren Tonstücke, nicht einmal absolut festhalten lässt, und die Stimmung des Momentes hin und wieder eine etwas raschere oder langsamere Bewegung fordert.

Von dem Ergreifen des rechten Tempo hängt sehr viel ab, und es kann durch dessen Verfehlen nicht allein die charakteristische, sondern selbst auch die formale Schönheit eines Tonstückes sehr verdunkelt und der beabsichtigte Eindruck zerstört werden. Eine zu rasche Totalbewegung bewirkt notwendig

Undeutlichkeit, die zu langsame dagegen zerreisst stets den wohlthuenden Fluss der rhythmisch-melodischen Perioden. Ein strebsamer Dirigent eines Kirchenchores wird darum sich nicht mit den allenfallsigen Tempobezeichnungen begnügen, sondern er wird die Tempobewegung auch aus dem Charakter und dem formalen Wesen einer Komposition entnehmen. Zu rasche Tempi finden im allgemeinen in der Kirchenmusik keinen Platz, da sie zu sehr dem Ernste und der Würde des Gottesdienstes entgegen sind; aber auch zu langsame, soferne sie nicht durch die Art der Komposition und ihren Zweck gefordert werden, sind zu vermeiden, da sie schleppend und die Erbauung nicht fördernd sind und nur zu häufig die Stimmmittel über Gebühr anstrengen. Dies ist besonders zu beachten bei den Stücken a capella, welche in halben und ganzen Noten geschrieben sind und von vielen Dirigenten zu langsam und gedehnt ausgeführt werden. Man lasse sich nicht durch die grössere Notengattung zu gar langsamem Vortrage verleiten; denn die alten Meister suchten auch durch die Notengattung auf den Vortrag hinzuwirken; für die Motetten und geistliche Musik bedienten sie sich gern der grösseren Noten und stellten das Zeichen beschleunigter Bewegung voran, während sie bei der Madrigalen- und weltlichen Komposition vielmehr die kleinere Notengattung wählten und dann das Proportionszeichen langsamer Bewegung anfügten. Dadurch sollte bei *gleicher* Bewegung dort ein nachdrucksamer, ernster, hier ein leichter Vortrag eintreten. — Hier möge die Bemerkung einen Platz finden, dass es nicht wohlgethan ist, die in halben und ganzen Noten geschriebenen Werke der Kirchenmusik in Viertel- und halbe Noten umzuschreiben, wie in neuerer Zeit einige Versuche gemacht wurden. Mag auch die Bewegungsgeschwindigkeit in beiden Fällen gleich genommen werden, so wird man doch im Vortrage einigen Unterschied merken; er wird getragener und gewichtiger sein bei der Schrift mit grossen Noten. Allerdings ist dies etwas rein Äusserliches; aber wie viele kleine Äusserlichkeiten wirken auf den unvollkommenen Menschen oft mit mächtigem Einflusse! B. Marx sagt ganz richtig: „Man pflegt den grossartigen und höheren oder niederen und leichteren Sinn eines Tonstückes auch durch die verschieden benannten, aber gleichbedeutenden Taktarten anzudeuten. Dem Wesen nach ist jede zwei-, drei- u. s. w. teilige Taktart gleich einer anderen zwei-, drei- . . teiligen; Haupt- und Nebenteile, grössere und kleinere Accente bleiben dieselben; auch die Taktgliederung ist überall gleich; auch aufs Tempo hat die Grösse der Taktteile keinen Einfluss; es kann der $^3/_2$, $^3/_4$, $^3/_8$ Takt dieselbe Schnelligkeit der Bewegung haben. Demungeachtet hat man an alle diese Bezeichnungen *häufig* einen Unterschied geknüpft. Man ist stillschweigend übereingekommen, die grössere Notengattung als Zeichen für den grösseren oder grossartigeren Inhalt, die kleinere Notengattung als Zeichen des kleineren oder leichteren Inhaltes und Charakters gelten zu lassen. Hochernste, würdige Sätze wird man also eher im $^4/_2$, $^3/_2$ oder $^2/_2$ Takt setzen, flüchtige und leichtfertige im $^4/_8$, $^3/_8$, $^2/_9$ Takt, und nun erst das Tempo nach der Notengattung bestimmen. . . So seltsam es Nichtkomponisten dünken mag, so möchte sich doch schon das

bloss technische Geschäft des Schreibens (wie wohl jeder Komponist erfahren hat), einen gewissen Einfluss auf die Ausführung anmassen. Grössere Notengattungen (halbe und ganze) schreiben sich breiter und langsamer und verbinden sich weniger, laden also schon damit zu breiterer und weniger leichter, flüchtiger oder flüssiger Abfassung und Ausführung der Gedanken ein; Fugen, selbst Choräle im $^2/_2$ und $^3/_2$ Takt nehmen leicht einen anderen, breiteren und ernsteren Gang, als im $^2/_4$ oder $^3/_4$ Takt. Natürlich wird und darf sich der Geist nicht durch die federführende Hand unterjochen lassen; aber eben darum wählt man lieber gleich die zusagendere Schreibart.“ Ähnliche Erfahrungen wird jeder Dirigent bei der Ausführung der in der einen oder anderen Weise notierten Stücke machen.

Tempus, s. Mensuralmusik.

Tenor (vom lat. teneo, halten, inne haben) kommt in mehreren Bedeutungen in der Musik vor: 1) Guido bezeichnet damit die Dauer eines Tones, insbesondere des letzten Tones; 2) Tenor nannte man auch die Dominante eines Kirchentones, den das EVOVAE beginnenden Ton; 3) dann auch den ununterbrochenen Lauf der Oktavenreihe, sowie den ambitus, Umfang und Inhalt einer Tonart (Gerb. II. 366); 4) eine Hauptmelodie, zu welcher ein Discantus oder auch mehrere Stimmen gesetzt wurden, vox principalis, cantus firmus (s. Kontrapunkt). 5) Die höhere männliche Stimme (s. Stimme). Anfänglich war die Tenor benannte und die Hauptmelodie, den cantus firmus führende Stimme die tiefere gegenüber dem höheren Discantus; später gesellten sich eine tiefere Stimme, Bassus, und eine mittlere, Kontratenor, hinzu, welch letztere man zuletzt Alto benannte; die oberste und höchste Stimme hiess dann Soprano.

Tenuto (ital.), abgekürzt ten., ausgehalten, getragen, bedeutet, dass die betreffenden Noten ihrem vollen Werte nach ausgehalten werden sollen.

Terminatio (lat.), Ausgang oder Schlussfall eines Psalmtones.

Terz, der dritte Ton von einem angenommenen Grundton aus, oder ein Intervall von drei Stufen, welches auf dreierlei Weise vorkommen kann, a) als grosse Terz, bestehend aus zwei ganzen Tönen, von den Alten deshalb Ditonus genannt; ihr mathematisches Verhältnis ist 4 : 5. b) Als kleine Terz, bestehend aus einem ganzen und einem grossen halben Ton, — semiditonus, — 5 : 6; c) als verminderte Terz, bestehend aus zwei grossen halben Tönen, Verhältniss 225 : 256. — Die Terz, sowohl die grosse als kleine, ist für die Harmonie sehr wichtig, indem sie das charakteristische Intervall für die Tonarten, die grosse für die Dur-, die kleine für die Moll-Tonarten — ist; im Dominantaccord ist sie der Leitton, semitonium modi, und es wird, um diesen für die Molltonarten zu gewinnen, die leitereigene kleine Septime beim Dominantaccord in Moll um einen halben Ton erhöht, um die grosse Terz und somit einen Leitton zu gewinnen. Die älteren Tonlehrer benannten die Terz, weil sie das mittlere Intervall des Dreiklanges ausmachte, auch Mediante. — (S. Horae canonicae.)

Terzett, Terzetto, nennt man ein Tonstück für drei kon-

zertierende (Sing-)Stimmen, unbeschadet der Instrumentalbegleitung; dreistimmige Instrumentalsätze heissen Trios.

Terzquartaccord, s. Accord.

Tetrachord, eine Reihe von vier Tönen, war die Grundlage des griechischen und früheren mittelalterlichen Tonsystems. Man fand und benützte drei verschiedene Tetrachorde der diatonischen Tonreihe: a) mit der Tonfolge von ½, 1, 1 Ton, wie B (H) C D E, ♮ c d e, E F G a, e f g a; b) mit der Tonfolge von 1, ½, 1 Ton, wie A B (H) C D, a ♮ c d, D E F G, d e f g; c) mit der Tonfolge von 1, 1, ½ Ton, wie Γ A B C, G a ♮ c, C D E F, c d e f. Je nach ihrer Stellung erhielten sie die Namen Tetrachord hypaton (das tiefste), meson (das mittlere), diezeugmenon (das getrennte), synemmenon (das verbundene), hyperbolaeon (das oberste). Vom XI. Jahrh. an bediente man sich dieser Namen nur mehr selten, sondern hielt sich einfach an die obengenannten drei Unterschiede. Dagegen fügte man weiter jedem dieser Tetrachorde noch einen Ton an, und erhielt dadurch vier Pentachorde oder Fünftonreihen, aus deren Verbindung mit den Tetrachorden man die acht Oktavreihen, Kirchentöne oder Tonarten konstruierte. Obwohl zwei gleichartige von obigen Tetrachorden (F G a ♮ blieb wegen des Tritonus von der Reihe der legitimen Tetrachorde ausgeschlossen) in diazeuktischer Weise miteinander verbunden eine richtige Oktavreihe geben, so behielt man doch (Alkuin lehrt es und die heutige Chorallehre hält sich noch daran) die Zusammensetzung der Oktav aus Quint und Quart (Diapente und Diatessaron) fest, weil nur auf dieser Grundlage ein schönes, festgeschlossenes System der Tonarten sich ergab. Den Ausgang nahm die mittelalterliche Theorie vom Tetrachord D E F G, diese vier Töne waren die Basis der Oktavreihen, in diese Töne endeten alle Gesänge, weswegen sie Finales, Schlusstöne und so auch dies Tetrachord tetrachordum finalium benannt wurden. Auf jedem dieser Töne errichtete man eine Quint oder vielmehr ein Pentachord und auf dieses ein Tetrachord in verbundener Weise (synemmenon); diese Art der Zusammensetzung ergab den authentischen oder Hauptton (Tonart); ferner fügte man das betreffende Tetrachord unten statt oben an, und man hatte die plagalische oder Nebentonart; für beide blieb aber der unterste Ton des Pentachords Grund- und Schlusston. So bildete sich durch Benützung des ersten Pentachords (Diapente (D E F G a und des ersten Tetrachords a ♮ c d (A B C D) die erste und zweite Oktavreihe, die I. und II. Kirchentonart mit dem Schlusstone D; und so bei den übrigen. (S. Kirchentonarten, vgl. Kirchenmusikalisches Jahrbuch von X. Haberl 1885, 1886, 1887. „Die alten Musiktheoretiker".)

Text, in der Musik die Worte, welche zur musikalischen Komposition bestimmt sind und gesungen werden, die sprachliche Unterlage eines Tonstückes. In der Kirchenmusik sind die Texte nicht der ganz freien Auswahl des Tonsetzers überlassen, sondern sie sind für jede gottesdienstliche Handlung und jeden Teil derselben festgesetzt, und er kann daher nach den ausdrücklichen Bestimmungen der Kirche nicht andere als die rituellen nehmen, und dem Dirigenten obliegt ebenso die

Pflicht, nur Tonstücke mit den rituellen und für das jeweilige Fest oder die gottesdienstliche Feier vorgeschriebenen Texten in Anwendung zu bringen; im Notfalle ist wohl ein von dem für die Feier vorgeschriebenen Texte des Offertoriums, Graduales, überhaupt der wechselnden Texte, abweichender Text verstattet, jedoch nur ein ritueller, kirchlicher und mit der Feier in Beziehung stehender. Die Kirche hat sich oft und oft über den Missbrauch und den Unfug, der mit den Texten gemacht wurde und wird, nachdrücklichst ausgesprochen. Ihr Wille in diesem Punkte lässt sich in folgende Sätze zusammenziehen: Es sollen die Textworte deutlich vernehmbar sein; sie sollen nicht unnötig wiederholt werden, Abkürzung, sinnstörende Zerstückelung hat fern zu bleiben; es sollen die bedeutsamen Worte auch durch die Musik entsprechend hervorgehoben werden. (Vgl. Credo, Orgel, Psalm u. a.)

Die älteren guten Tonmeister seit Palestrina, der gegenüber den Ausartungen der vorhergehenden Zeit eine den Anforderungen der von Papst Pius IV. eingesetzten Kommission entsprechende Kirchenmusik lieferte, haben diese Normen immer eingehalten, und sie glitten über Stellen, wie „Adoramus te, Suscipe deprecationem“ im Gloria, „Et in Jesum Christum, Et incarnatus, Crucifixus“ u. dgl. im Credo nicht rücksichtslos hinweg, sondern einigten sich mit dem bei diesen Stellen anbetenden Priester durch Einfügung gedehnter, ruhig gehaltener Melodie. Für den Kirchenkomponisten macht Stein die Bemerkung: „Er muss den Text zu erfassen suchen, aber nicht so fast den Text allein, sondern die ganze heilige Handlung hat er gleichsam in Musik zu setzen. Er muss nicht den Eindruck wiedergeben, den ein Text auf ihn gemacht hat, sondern die Stimmung auszudrücken suchen, welche in der ganzen liturgischen Feier weht, wovon der Text nur ein untergeordneter Teil ist; — die Stimmung, welche nach der Absicht der Kirche bei dieser Gelegenheit alle Gemüter beherrschen soll. Diese Stimmung kann er nicht lediglich aus sich allein entnehmen, er muss sie vorerst von aussen, durch richtiges Erfassen der liturgischen Handlung und ihrer besonderen Bedeutung bei der besonderen Gelegenheit, für welche er arbeiten will, — durch Vertiefen seines Gemütes in diese Handlung — durch ein reges Mitleben des ganzen kirchlichen Lebens — in sich aufnehmen.“ So wird dann auch die leidige Wortmalerei von selbst wegfallen.

Von grosser Wichtigkeit ist es, die Textworte auf angemessene Weise unter die Noten zu setzen. Bis Mitte des XVI. Jahrh. findet man in den Drucken die Worte ganz ohne Rücksicht auf den Platz unter das Liniensystem gesetzt, und die Sänger mussten sie nach ihrem Urteile unter die Noten verteilen; man hatte hierfür gewiss bestimmte Regeln, welche aber nicht schriftlich auf uns gekommen sind. Wir können sie jedoch aus Notendrucken des XVI. Jahrh., aus den Werken Lassos besonders, in welchen die Silben aufs gewissenhafteste untergelegt sind, ableiten. Bellermann führt nachfolgende als die hauptsächlichsten an: 1) Ligaturen dürfen nicht durch Silben zerrissen werden; 2) wenn mehrere Noten auf einer Silbe standen, so liess man nur nach den grösseren Notengattungen, nicht nach einer

Viertelnote eine neue Silbe aussprechen, da das Aussprechen der Konsonanten und das Verändern der Mundstellung nicht ohne, wenn auch noch so kleinen Zeitverlust geschehen kann; 3) einem einzeln stehenden Viertel gab man dagegen ohne Bedenken eine Silbe, z. B. Domĭnum. 4) Um dem Sänger bequeme Zeit zum Atemholen zu gönnen, besonders an Stellen, wo eine Verbindung der Töne notwendig erschien, und die Melodie nicht zerrissen werden sollte, setzte der Komponist nicht selten vor einer längeren, bisweilen auch vor einer kürzeren Note ein Viertel von derselben Tonhöhe, z. B.:



Von solchen gleichen Noten ist die zweite stets eigens zu intonieren, und es darf auf ein solches Viertel weder eine Silbe gesetzt werden, noch eine Silbe unmittelbar nachfolgen. 5) Die Wendung der Wechselnote



verträgt keine eigene Silbe. 6) Bei fugierten Sätzen benützten die Alten die letzte oder vorletzte Silbe des Textes im Thema zu Melismen, um den Eintritt der nachahmenden Stimme deutlicher hören zu lassen. 7) Das Thema einer Fuge oder Imitation oder eines Kanons muss bei der Nachahmung jedesmal dieselben Worte und dieselbe Wortunterlage haben, vor allem aber auf den ersten Noten, weil sich diese dem Gehöre am meisten einprägen. 8) Zum Text eignet sich vernünftigerweise nur ein kurzer Satz, ein vollkommen abgeschlossener Gedanke. Die Alten nahmen also sorgfältige Rücksicht auf Verständlichkeit der Textworte, um nicht verschiedene Textworte zu gleicher Zeit hören zu lassen, welche Ausartung im XIII. bis XV. Jahrh. besonders im Schwunge war, oder durch zu viele und schnell aufeinander folgende Silben das Verständnis zu erschweren. Allerdings haben sie oft auch gegen die Quantität der Silben gefehlt, und in dieser Hinsicht liessen es die Komponisten oft genug und lassen es nicht selten heutzutage noch fehlen, — aber gegen **den Sinn** haben sie nie verstossen, z. B. persequēris statt persĕqueris gesetzt. Bei synkopierten Noten nahmen sie es nie genau und es beleidiget diese Art auch das Gehör nicht sonderlich; auch kann eine kurze Schlusssilbe durch ein Melisma gedehnt werden, wie es in den Choralmelodien häufig durch die Neumen oder Jubilen geschieht.

In dem Gregorianischen Chorale herrschte bei der Textunterlage oder vielmehr bei der Besetzung einer Silbe durch mehr oder weniger Noten bezüglich ihrer Länge und Kürze oft grosse Willkür; besonders vom X. Jahrh. angefangen, wo die Melodien,

vornehmlich bei den Franzosen, sehr notenreich werden, überliessen sich die Verfasser solcher Melodien mehr dem durch die augenblickliche Stimmung und das gehobene Gefühl diktierten melodischen Flusse, dem sich die Quantität der Silben teilweise unterordnen musste. Doch war das keineswegs für das Ohr und den Sprachaccent so beleidigend, weil kurze, mit vielen Noten belegte Silben immer durch die nachfolgende, auch tonreiche Silbe eine Gewichtsausgleichung fanden und der gute Vortrag die über eine kurze Silbe gesetzten mehreren Noten als ein leicht hinfliessendes Melisma mit geringem Accent darstellte. So z. B. wenn beim Worte „Dominus" die kurze Silbe „mi" mehrere Noten über sich hat, so ist immer die erste Silbe mit einer schweren langen nota essentialis, die letzte Silbe „nus" wenigstens mit zwei länger zu haltenden, durch absteigenden Gang gewichtigere Noten belegt. Doch ist auch die erste als mehr betonte Silbe in der Regel häufiger mit mehreren Noten besetzt. Vollkommen gültige Regeln lassen sich nicht abstrahieren. Die Herausgeber neuer Choralbücher gingen in ihren diesbezüglichen Ansichten weit auseinander, und die unzähligen Versionen der Choralmelodien waren nicht geeignet, eine einheitliche Behandlung des Gegenstandes zu ermöglichen. Diesem Übelstande ist durch die typische Ausgabe der liturgischen Choralbücher abgeholfen.

Häufigere und beachtenswertere — weil im steten Bedürfnisse liegende — Nachfrage erregte die Textunterlage beim Psalmengesange. Dass es je hierfür bestimmte Regeln gegeben habe, ist kaum anzunehmen, da nirgends hierüber, auch nicht im Directorium chori, eine Andeutung zu finden ist. Die päpstlichen Kapellsänger legen in den Psalmkadenzen eine gleiche Anzahl Silben ohne Rücksicht auf Länge oder Kürze unter die selbständigen Noten. Das Zusammentreffen verschieden betonter Silben ohne metrische Regelmässigkeit macht den Psalmengesang etwas schwer, und diese Schwierigkeit kann nur durch Übereinkommen der Psalmen singenden Communität oder des Chores gehoben werden, wobei es hauptsächlich darauf ankommt, dass man alle Ungelenkigkeit in Unterordnung der Silben unter die Klauseln vermeide. In neuerer Zeit sind Versuche gemacht worden, hierin eine Einheit anzubahnen: „Anleitung zur kirchlichen Psalmodie" von Jos. Mohr, Regensburg, Fr. Pustet 1879; Tresch, J. B., „Die Viergliederung in den Kadenzen der Psalmtöne", Eichstädt, Hornik 1881; „Psalterium vespertinum" (Volksausgabe) von Fr. X. Haberl, Regensburg, Pustet 1885.

Thema, eigentlich das, was als Gegenstand der Behandlung vorgesetzt wird, dann der Hauptsatz, über den abgehandelt wird oder werden soll, so auch in der Musik der Satz, welcher einem ganzen Tonstücke oder einem Teile desselben zu Grunde liegt. Nachdem das Thema hingestellt ist, wird es weiter ausgeführt und verarbeitet nach den Regeln der Tonsetzkunst — thematische Arbeit, — so dass es in verschiedenen Wendungen und Tonarten und unter mancherlei Veränderungen wieder kommt. In der thematischen Arbeit kann das Genie seine Kraft mit höchster Freiheit entfalten und gewinnt auch ein Tonstück dadurch an eigentlich künstlerischer Bedeutung. In der Fuge heisst das Thema Subjekt, Führer. Die ersten

Keime der thematischen Arbeit zeigen sich in den Anfängen des Kontrapunktes: im XII. Jahrh. redet Joh. v. Garlandia von „Repetitionen eines Satzes“ in verschiedenen Stimmen — was nichts anderes ist, als Imitation, Nachahmung. Die erste niederländische Schule (XIV. Jahrh.) umkleidet noch den cantus firmus mit Harmonien und kontrapunktischen Formen, und bringt nur gelegentlich, nicht zu häufig Kanons an; aber Busnois kennt schon die künstlerische Bedeutung streng im Kanon einander nachahmender Stimmen und wendet sie häufig an. In den Werken des XVI. Jahrh. endlich macht sich neben dem Zusammenfügen verschiedener Melodien auch das lebendige Entwickeln der einen aus der anderen geltend. Man benützte für die Kirchenwerke häufig Themata aus Kirchenweisen, die sich aber Dehnung, Verkürzung u. dgl. gefallen lassen mussten, wie es eben die sie umspinnenden Nachahmungen u. a. forderten, wodurch der cantus firmus in Melodie und Text oft ganz unverständlich wurde; da man hierzu die ganze Kirchenweise nicht mehr brauchen konnte, so begnügte man sich gewöhnlich mit einem Teile derselben. Die Niederländer gingen noch weiter und benützten für ihre Kirchenwerke selbst weltliche Weisen als Themen, was bald allgemeine Nachahmung fand. Die Stimmen der Kirchenoberen und besonders das Konzil von Trient machten diesem Missbrauche ein Ende. Die römische Schule zog es nach dem Vorgange Palestrinas vor, ihre Themen aus dem Gregorianischen Kirchengesange oder aus selbsterfundenen geistlichen Gesängen berühmter Meister zu entlehnen; die venedische Schule scheint bald beides hintangesetzt zu haben, wie sie überhaupt freiere Erfindung allem anderen vorzog. In dieser Zeit hatten sich die Formen der thematischen Entwickelung: Imitation, Kanon, fugierter Satz, Ricercari zu hoher Vollendung herausgebildet, und werden in dieser Beziehung die Meisterwerke des XVI. Jahrh. stets vollendete Muster bleiben. Dies hat wohl nur für die Vokalmusik Geltung — nur die Ricercari waren für Instrumente geschrieben, — durch den Aufschwung der Instrumente erfuhr die thematische Entwickelung einen namhaften Vorschub; vorzüglich war es die Orgel, welche hierzu am meisten beitrug, und wie hoch man gestiegen, das bezeugen die staunenswerten Orgelwerke Seb. Bachs. Zugleich erwuchs aus den fugierten Formen die Fuge (s. d.), jene höchste Form der neueren Kunstmusik, ein aus strenger und freierer Nachahmung in bestimmter Folge, nach einem gewissen Gesetze gearbeitetes mehrstimmiges Tonstück. Die thematische Arbeit in ihrem allseitigen Wesen, die Entwickelung und Herausbildung eines Tonstückes aus einem längeren oder kürzeren Thema durch Auflösung desselben in seine Bestandteile und deren Fortbildung zu neuen Perioden ist erst seit Haydn, Mozart und Beethoven mit der modernen Instrumentation ins Leben getreten, gehört auch nur der reinen Instrumentalmusik an, weswegen hier darüber nichts weiter zu sagen ist. Die Vokalmusik macht von der Zergliederung des Themas und der ebenmässigen Periodenbildung entweder keinen oder doch nur eingeschränkten Gebrauch, was auch schon der Text gebieten würde; sie beschränkt sich hauptsächlich nur auf die streng thematischen Formen.

Theorbe, ital. Tiorba, ein veraltetes Saiteninstrument, um 1650 erfunden, war eigentlich eine grosse Laute und wurde auch wohl Basslaute genannt. Man bediente sich derselben bei der Kirchenmusik und auch in der Oper, um den Gesang in Accorden zu begleiten und den sogenannten Generalbass darauf zu spielen. Doch dauerte ihr Gebrauch nicht über 100 Jahre.

Thesis (griech.), die Senkung, der Niederschlag, der gute Taktteil.

Tintinabulum (lat.), die Schelle, das Glöcklein. Man benützte solche zu Glockenspielen (s. d.) in Orgeln; Gerbert führt in den Script. mehrere Anweisungen an, tintinabula organica oder nolae zu giessen.

Toccate, ital. Toccata, ein Tonsatz für Klavier oder Orgel, welcher fast dasselbe wie Phantasie, Caprice, auch Etude war.

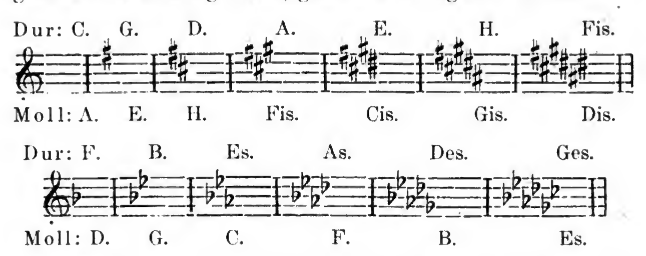
Ton bedeutet einen Klang von bestimmten Schwingungsverhältnissen, von bestimmter Höhe oder Tiefe. Man bezeichnet mit diesem Worte aber auch ein Intervall — Tonus —, dessen beide Enden nur um eine diatonische Stufe voneinander entfernt sind. Da dieses Intervall verschiedene Grösse haben kann, so hat man ganze und halbe Töne, und scheidet diese wieder in grosse und kleine ganze und grosse und kleine halbe Töne. Der ganze Ton ist dasselbe Intervall, welches wir gewöhnlich die grosse Sekunde nennen, der halbe Ton ist die kleine Sekunde. Der grosse ganze Ton ist in seinem mathematischen Verhältnisse (9 : 8) um ein Komma (81 : 80) grösser als der kleine ganze Ton (10 : 9); die temperierte Stimmung gleicht beide jedoch aus. Ebenso unterscheiden sich der grosse halbe Ton (16 : 15), welcher sich in der diatonischen Skala nur zwischen der 3. und 4. und zwischen der 7. und 8. Stufe findet, und der kleine halbe Ton (25 : 24), welcher bei den chromatischen Verhältnissen der übrigen Stufen stattfindet, z. B. c-cis, d-dis etc. — Das Wort Ton, Tonus gebraucht man dann noch für Tonart und Tongeschlecht, so besonders bei den Kirchentonarten.

Tonalität ist ein moderner Begriff, aus Frankreich stammend, und bedeutet die Bezogenheit eines Harmoniegefüges auf den Hauptaccord der Tonart eines Stückes, der gleichsam als Centrum dasteht.

Tonart ist die Darstellung eines Tongeschlechtes auf einem bestimmten Tone. Da sowohl das Dur- als auch das Moll-Geschlecht auf jedem beliebigen Tone erbaut werden kann, so gibt es zum mindesten 24 Tonarten, insofern die 12 Töne c, cis, d, dis, e, f, fis, g, gis, a, ais, h als Grundlage genommen werden; da aber jeder Ton enharmonisch umgenannt (z. B. dis-es, gis-as, ais-b) werden kann, so ergeben sich noch mehrere Tonarten. Indessen sind alle diese Tonarten der neueren Musik nur Transpositionen, Versetzungen der beiden Normaltonarten oder Grundskalen C-dur und A-moll auf einen anderen Grundton und bleiben in ihren inneren Verhältnissen diesen ganz gleich. Solche Versetzungen kannten schon die Griechen und wendeten sie in ihren 15 Transpositionsskalen an. Verschieden aber sind die zwölf sogenannten Kirchentonarten (s. d.). Die neuere Musik benützte davon die jonische Tonart als C-dur und die äolische als A-moll. —

Paralleltonarten nennt man die Dur- und Moll-Tonarten, welche gleiche Vorzeichnung haben und in ihrem Grundtone um eine kleine Terz voneinander abstehen.

Die Aufzählung und Vorzeichnung der Dur- und Moll-Tonarten des neuen Tonsystems, wo je eine Dur- und Moll-Tonart gleiche Vorzeichnung haben, geschieht in folgender Weise:



Tongeschlecht bezeichnet wesentlich, charakteristisch verschiedene Anordnungen des Tonsystems, die den gesamten Tongestaltungen oder der Musik zur Grundlage dienen. Die Griechen hatten drei Tongeschlechte: das diatonische, chromatische und enharmonische; das neuere Tonsystem hat nur das diatonische Geschlecht beibehalten mit seinen zwei Hauptgestalten: Dur und Moll, wogegen die ältere christliche Musik das diatonische Geschlecht in den cantus durus, cantus mollis und cantus naturalis schied. Man nennt jetzt die zwei Hauptgestalten auch Geschlechte, und hat demnach das Dur- und Moll-Geschlecht. Beide haben als melodisches und harmonisches Kennzeichen die Terz, indem das Dur-Geschlecht die grosse Terz und den grossen Dreiklang, das Moll-Geschlecht die kleine Terz und den kleinen Dreiklang über der Tonika haben. Hierdurch erwächst den Tongeschlechtern auch ein unterscheidender Charakter. Das Dur ist viel bestimmter, ist stets der Ausdruck einer sich klar bewussten Kraft — männlich, dem Moll haftet das Weiche, Sanfte und zärtlich Schmelzende als natürlicher Charakter an — weibliche Natur; ersteres eignet sich für den Ausdruck von Festigkeit, Frohsinn und Heiterkeit, letzteres für Schwermut, Klagen und Trauer. Was einige Ästhetiker von dem Charakter der einzelnen Tonarten sagen, beruht nur auf äusseren Gründen und hängt entweder von der höheren oder tieferen Tonlage, oder von der verschiedenen Klangfarbe der verschiedenen Töne auf einem und demselben Instrumente u. dgl. ab, hat aber keine tiefere innere Begründung.

Tonika ist immer der Grundton derjenigen Tonart, in welcher sich die Modulation befindet, oder der erste Ton der Leiter derjenigen Tonart, in welcher die eben vorhandene Melodie oder Harmonie sich bewegt. Mit ihr stehen alle übrigen Töne der Leiter oder Tonart in innigster Beziehung und sind mit ihr in bestimmten Verhältnissen verbunden. Wohl davon ist zu unterscheiden der Grund- oder Hauptton eines Ton-

stückes, welcher immer derselbe bleibt, während die Tonika wechseln kann, je nachdem die Modulation durch verschiedene Tonarten läuft. Man könnte diesen Haupt- und Grundton auch „Haupttonika“ nennen.

Tonisch — alles, was tönt und aus Tönen gebildet ist; dann, was in Beziehung zu einem gewissen Grundtone oder einer gewissen Tonart steht. Tonischer Dreiklang — der auf dem Grund- oder Haupttone eines Stückes erbaute Dreiklang; tonische Dominante — die zu diesem gehörige Dominante.

Tonkunst, kirchliche. Jede Kunst wurzelt in der Religion, darum wir sie allezeit mit dieser Hand in Hand gehen sehen. Ihren Ursprung hat sie eigentlich im Bewusstsein des Menschen von dem Verluste des ersten Zustandes der Gotteskindschaft und in der Sehnsucht nach Wiederherstellung desselben. Dies Bewusstsein tritt aber am klarsten in der Religionsübung hervor, und somit stellt sich der innige Zusammenhang der Kunst mit der Religionsübung, dem Kultus, heraus. Die Aufgabe der Kunst ist dann keine andere, als über das Niedere auf etwas Höheres, vom Äusseren auf etwas Inneres, vom Natürlichen auf das Übernatürliche, von dem jetzigen Zustande der Sünde auf den Stand der Entsündigung und Verklärung in der Gnade hinzuweisen. Diese Kraft wohnt den wahren Kunstgebilden inne und sie wurden von der Kirche auch von jeher dazu benützt. Insbesondere ist die Musik, die Tonkunst fähig, heilige Stimmungen nicht bloss auszudrücken, sondern auch zu erwecken, und vorzüglich vermag der Gesang seiner Natur nach gleichen Empfindungen einen gemeinsamen Ausdruck zu verleihen.

Ein so vorzügliches Mittel liess die Kirche nicht unbeachtet, sondern wies der Tonkunst eine höchst ehrenvolle Stelle in ihrem Hause an, indem sie dieselbe zu einem wesentlichen Teile ihres Kultus erhob. Hierdurch entrückte sie die zum Kultus gehörige Musik subjektiver Schaffenswillkür und konnte es nicht mehr dem einzelnen überlassen, wie und was er wollte, für den katholischen Gottesdienst zu komponieren oder vorzutragen. Hat der religiöse Tonsetzer überhaupt die Freiheit, seine eigensten individuellsten religiösen Empfindungen, Gefühle und Anschauungen in Tönen darzulegen, wie er es nach seinem Ermessen für gut erachtet, so ist dem kirchlichen Tonsetzer eine Schranke gesetzt; er arbeitet nicht mehr für sich, sondern für die Kirche, und, wie jeder, der in eines anderen Dienst sich begibt, dessen Willen zu berücksichtigen hat, so geziemt es auch dem kirchlichen Tonsetzer, den Willen der Kirche bei seinem Schaffen in Betracht zu ziehen. Dass der Wille der Kirche aber auf der höchsten Weisheit beruht, kann nur ein der Kirche Entfremdeter und ein der Geschichte Unkundiger in Zweifel ziehen und in Abrede stellen. „Norm und Form muss die kirchliche Kunst einzig auch von der Kirche empfangen. Diese allein weiss, wessen sie bedarf und wie sie dessen bedarf. Nicht aber hat hier eine auf dem Boden der natürlichen Vernunft stehende Ästhetik des Schönen oder der blosse Geschmack des einzelnen Gesetze zu diktieren. . . Die Kirche kann nur jener Kunst das Heiligtum öffnen, die bereit ist, dem Heiligen zu

dienen, und zwar nach jenen Regeln und Bestimmungen, welche der Geist der Kirche gegeben; diese Regeln und Bestimmungen, begründet in den Anschauungen des Christentums von dem wahrhaft Schönen und von der Aufgabe der Kunst für den heiligen Dienst, wurden von der Kirche durch alle Jahrhunderte festgehalten und auf Synoden und durch Verordnungen der Bischöfe fort und fort ausgesprochen; es bildete sich eine Tradition der heiligen Kunst, wodurch sie frei wurde von der Willkür des einzelnen und der herrschenden Mode der Welt, eine unterscheidend christliche, kirchliche Kunst. Diese Regeln, Bestimmungen und Traditionen der Kirche sind aber nichts weniger als willkürlich, nicht äusserlich Angenommenes, sondern sie sind von Innen heraus, aus dem die Kirche leitenden Geiste, aus ihren Anschauungen, aus den Bedürfnissen ihres Kultus organisch gleichsam hervorgewachsen.“ (Die Kunst im Dienste der Kirche von G. Jakob.)

Somit haben wir die kirchliche Musik von schlechthin religiöser Tonkunst zu unterscheiden, indem letztere die religiösen Gefühle und Stimmungen in subjektivster Weise durch Töne ausdrückt, erstere dagegen nicht rein individuelle, sondern die Empfindungen und Gefühle der Kirche bei den einzelnen religiösen Handlungen, also zumeist objektivisch sich verhaltend, zum tonlichen Ausdrucke bringt. Die kirchliche Tonkunst schafft ihre Werke nach den Bestimmungen und Anschauungen im Geiste der Kirche. „Jedes Kunstwerk ist sich Selbstzweck“, kann am allerwenigsten in der Kirche eine Wahrheit sein. Warum will man nur in der Kirche dem Tonkünstler unumschränkte Gewalt einräumen und ihm „volle freie Hand“ vindizieren? Hat er sie vielleicht auf der Bühne, für den Tanzplatz u. dgl.? Überall fordert man, dass er sich den für diese Gelegenheiten konventionell gewordenen, naturgemäss erwachsenen Gesetzen und Formen füge, anderen Falles wird man seine Werke für unzweckmässig und unzulässig erklären und zurücklegen. Warum soll gerade auf dem Gebiete der kirchlichen Musik solches nicht Platz greifen dürfen? Kein Vernünftiger hat die Kirche noch darum getadelt, dass sie dem Baumeister vorschreibt, er habe den Altar nach Osten zu setzen, das Presbyterium zu erhöhen u. dgl.; oder dass sie allgemeine Bestimmungen über den Stoff und die Gestalt der heiligen Gefässe und Paramente gibt; über die Musik, welche mit der Liturgie so eng verbunden ist, sich auszusprechen, das Recht habe sie nicht?

Die Verordnungen der Kirche sind nicht so geeigenschaftet, dass sie der Kunst einen „Schaden“ bringen, da die Kirche nicht die Obliegenheit hat, für die Entwickelung und Vollendung der Kunst, im allgemeinen gesprochen, zu sorgen; sonst müsste man auch jeden, der sich ein Haus bauen lässt und zwar nach romanischem Stile, anklagen, dass er, weil er nicht gotisch oder modern baue, die Kunst beeinträchtige. Die Bestimmungen der Kirche sind ein Regulator für diejenigen Tonkünstler, welche sich zu ihrem Dienste antragen, ein Normativ, wie im allgemeinen die Musikwerke für ihren Gebrauch beschaffen sein müssen; innerhalb dieser so allgemein gehaltenen Verordnungen verbleibt dem Tonkünstler noch ein Übermass von Freiheit, sein

Genius kann sich innerhalb dieser weiten Schranken noch glänzend genug bewähren.

Die Aufgabe oder der Zweck der Kirchenmusik ist, den Gefühlsinhalt des Textes nach seiner liturgischen Stellung und Bedeutung zu entfalten, dadurch den Sinn desselben fassbarer zu machen und auf Herz und Verstand zu wirken, somit den Hörenden zur innigsten Teilnahme am Gottesdienste anzuregen.

Hieraus ergeben sich die Eigenschaften, welche den kirchlichen Musikwerken inhaften müssen. Sie müssen sein:

1) Erhaben und edel, dem hohen Zwecke entsprechend, was schon auf einer ganz natürlichen Kunstforderung beruht; fern sei alles Niedrige, Gemeine, Triviale, Stümperhafte.

2) Einfach in jenem edlen Sinne, dass jede Überladung mit Überflüssigem, jedes Einschieben von Ungehörigem, jede „geniale“ Ungebundenheit und Zerrissenheit fern ist, und dass ebenso von jeder nur den Verstand reizenden und ergötzenden Künstlichkeit abgesehen wird; „eine Musik, welche für den Nichtkenner fasslich, verständlich und erbaulich ist und nebenbei doch den Kenner befriedigen kann. Das ist die Simplicität des Stiles, welche jeder, also auch der Kirchenmusik die allgemeinste Wirkung verschafft. Diese Simplicität ist nur die Frucht der höchsten Kultur in der musikalischen Kunst; diese kann allein lehren, alles Zwecklose, allen leeren Prunk zu entfernen, und sie gedanken- und ausdrucksvoll zu machen, ohne ihrer Deutlichkeit und Fasslichkeit für jedermann zu schaden.“ Sie seien:

3) Keusch und der wahrste Ausdruck einer kernigen Andacht, — nichts Sentimentales, kein Anklingen an sinnliches Schwärmen, keine Leidenschaftlichkeit weder in Freude noch in Trauer, keine Effekthascherei mit instrumentalen Klangmitteln u. dgl. soll die heilige Stimmung beeinträchtigen; Demut, heilige Ruhe und Selbstbeherrschung trete charakteristisch hervor. Sie müssen

4) sich eng an die Liturgie anschliessen. Als Teil des Kultus kann die Kirchenmusik sich nicht von den allgemeinen Regeln desselben emancipieren, sie muss sich an die Liturgie anlehnen in Beziehung auf Form, Dauer, Bewegung etc., muss nur ein treuer Ausdruck desjenigen sein, was die Kirche aus göttlicher Autorität hier den Menschen nahe legen will, sie muss die Sprache der Kirche reden. Eine der ersten Forderungen in dieser Rücksicht ist, dass sie an den liturgischen Text gebunden sei; eine liturgische Musik ohne Text oder mit willkürlich gewähltem Texte kann die Kirche nicht anerkennen. Durch den Text aber, der da unveränderlich gegeben ist, und die allein der Kirche mögliche richtige Auffassung desselben, ist auch dessen musikalischer Ausdruck nicht der willkürlichen Auffassung der einzelnen anheim gegeben. Dabei will die Kirche noch, dass der Text verstanden und nicht durch die Komposition zu sehr gedehnt, zerrissen, überhaupt unhörbar oder unverständlich gemacht werde.

Dies alles kommt in Erwägung, sowohl bei der Melodie, als dem einfachen musikalischen Ausdrucke der Gemütsstimmung des Menschen, als auch bei der Harmonie, welche durch

Vereinigung mehrerer Stimmen diesen Ausdruck verstärkt und nach der Breite und Tiefe entfaltet, und bei dem Rhythmus, welcher einem kirchlichen Tonwerke am leichtesten ein weltliches leichtfertiges Gepräge durch scharfe Gliederung und minutiöse Zerteilung der Taktglieder aufdrücken kann. Dass vorzüglich die Instrumentierung, wenn sie angewendet werden will, sich diesen Beschränkungen zu unterwerfen hat, ist ausser allem Zweifel.

Die eben bezeichneten Eigenschaften einer auf den Namen „kirchlich“ Anspruch machenden Musik betonte die Kirche von jeher durch Wort und That; durch die That, indem sie den Gregorianischen Choral schuf und gesetzmässig ihren Kirchenbüchern einverleibte, und für die Missa Papae Marcelli sich billigend aussprach; durchs Wort in unzähligen Aussprüchen und Verordnungen der kirchlichen Oberhäupter und Synoden durch alle Jahrhunderte. Gerbert in seinem Werke „De cantu et musica sacra“ bietet davon bis auf seine Zeit eine reiche Auswahl; hier seien einige wenige und darunter auch ein paar aus der neuesten Zeit angeführt. Das Concil. Mediol. I. 1565 sagt: „Die Gesänge und Töne seien ernst, fromm, deutlich und angemessen dem Hause Gottes und dem göttlichen Lobe, so dass zugleich die Worte verstanden und die Zuhörer zur Frömmigkeit geweckt werden.“ Das Konzil von Trient befiehlt (sess. 22.): „Es muss sowohl beim Gesange als beim Orgelspiel alles Leichtfertige und Ausgelassene oder Unreine fern gehalten werden.“ Die Instruktion des päpstlichen Kardinalvikars an die Kapellmeister, d. d. 20. Nov. 1856 bestimmt: „Die kirchliche Musik muss sich von der profanen und theatralischen ganz entfernt halten nicht allein durch die Melodien, sondern auch durch die Begleitung, folglich sind jene Melodien verboten, die ans Theater erinnern, ebenso die zu schnellen und aufregenden Bewegungen, . . . dann Arien, Duos und Trios als Nachahmungen der Bühnenmusik; ganz und gar das Recitativ und alles ihm Ähnliche.“

Die Form an und für sich, oder besser zu sagen der Stil (alter, strenger, neuer, freier) ist es nicht und war es nicht, wogegen die Kirche eiferte und eifert, sondern der Missbrauch, den man damit trieb; die Kompositionen Palestrinas z. B. weichen in der Ausdrucksform schlechthin genommen nicht von seinen weltlichen Kompositionen ab; er bediente sich gerade so gut wie seine Vorgänger der kontrapunktischen Kunst, aber er hielt Mass in der Künstlichkeit und durchdrang die kunstreichen Formen mit dem kirchlichen Geiste und drückte ihnen dadurch ein charakteristisches Unterscheidungszeichen auf. Ebenso ist das neuere Ton- und Harmoniesystem an sich nicht unkirchlich; dies wird es nur durch Missbrauch und Unverstand des Tonsetzers. Gleichwohl aber zieht die Kirche den uralten Gregorianischen Choral jeder anderen Musik vor, weil dieser Gesang so recht aus ihrem Geiste hervorgewachsen ist, ihn ganz und gar ausspricht und Melodien enthält, welche noch jetzt unübertroffen dastehen. Daneben gibt sie sich noch mit den polyphonen Musikschöpfungen à la Palestrina zufrieden, da sie zumeist auf den Choral basierend und in den alten Tonarten streng komponiert noch dem weltlichen, sinnlichen Reize fern stehen und oft

in mystischen Duft gehüllt, uns wie eine Musik aus einer über der Sinnlichkeit erhabenen Welt erklingen. Überhaupt liebt die Kirche die Vokalmusik ohne Instrumentalbegleitung (mit Ausnahme der Orgel, welche mit ihrem erhabenen und mehr objektiven Charakter zur Kirchenmusik wie kein anderes Instrument geeigenschaftet ist), und hat darum auch keinen Einwand gegen Vokalwerke des neuen Tonsystems, wenn ihnen nur im übrigen das Kirchliche gewahrt ist. Ebenso gestattet sie das deutsche Kirchenlied in unsern deutschen Landen mit seinen choralmässigen Melodien als Volksgesang; für gottesdienstliche Choraufführungen, wobei der Chor an der Liturgie beteiligt ist, sind deutsche Texte und Lieder überhaupt verboten.

Dass die Kirche die Instrumentalmusik nie gebilligt hat und noch nicht billigt, dafür hat sie ihren guten Gründe; sie duldet dieselbe bloss und gestattet ihre Anwendung aus besonderen Rücksichten und unter bestimmten Bedingungen: 1) dass alle Instrumente entfernt bleiben, welche durch ihren Klangcharakter die andächtige Ruhe beeinträchtigen und die Sinnlichkeit aufregen (die Zubereitung und Vornahme der Instrumente allein zerstört erfahrungsmässig in der Regel die fromme, andächtige Stimmung des gesamten Chorpersonals!); 2) dass die Instrumente bei der Kirchenmusik die Singstimmen bloss unterstützen und begleiten, nicht aber mit ihnen konzertieren; 3) dass sie nicht durch ihr Kolorit die Singstimmen überstrahlen und sie zur Nebensache machen. Die Instrumentalbegleitung soll nur dazu dienen, den Gesang zu unterstützen, zu beleben und zu schmücken, soll eigentlich nur der farbige Hintergrund sein, von dem sich der Gesang gleich markigen Figuren auf einem Gemälde abhebt.

Da aber die Tonkunst nicht bloss mit der Komposition der Werke zu thun hat, sondern auch mit deren Aufführung, wovon der grösste Teil der Wirkung abhängt, so muss hier auch von den exekutierenden Kirchenmusikern etwas angedeutet werden. Von ihnen wird technische Durchbildung, Verständnis der Musik und vorzüglich ein echt religiöser Sinn gefordert, der mit der katholischen Kirche mitlebt und nicht bloss äusserlich, sondern viel mehr noch innerlich mit ihrem Kultus und Geiste vertraut ist. Bloss handwerksmässiger Betrieb der Kirchenmusik ist eine Entwürdigung der heiligen Tonkunst und ausser stande, fromme Empfindungen in den Herzen der Gläubigen zu erwecken; mit ihm ist all der Unfug gepaart und jedes unkirchliche Benehmen, das wir auf vielen Chören zu beklagen haben.

Schliesslich seien ein paar Worte des geschätzten Musikschriftstellers Dr. W. Aug. Ambros („Kulturhistorische Bilder aus dem Musikleben der Gegenwart“, Seite 124) angeführt. Er sagt: „Möge jene von der Kirche angeordnete Singweise (Cantus Gregorianus), zu ursprünglicher Reinheit hergestellt, überall sorgsam gepflegt werden; möge daneben aber auch die von der Kirche gestattete Musik überall nur solche Vertreter und Pfleger finden, welche von der Grösse ihrer Aufgabe und von dem Gedanken durchdrungen sind, dass ihre Musik dem Gottesdienste dienen, nicht aber der Gottesdienst Gelegenheit sein soll, dass sie musizieren können. Das Gemeine und Unwürdige

aber möge zurückgewiesen werden, wo es sich zeigt.“ — Was einer wirklich guten Kirchenmusik not thut, hat schon St. Bernhard kurz und gut ausgesprochen: „Cantus (das betrifft nicht bloss die Komposition, sondern auch die Ausführenden!) ipse si fuerit, plenus sit gravitate, nec lasciviam resonet nec rusticitatem. Sic suavis ut non sit levis, sic mulceat aures, sic moveat corda, tristitiam levet, iram mitiget, sensum literae non evacuet, sed fecundet,“ d. i. der Gesang (die Musik) sei voll Würde und zeige weder Ausgelassenheit noch Roheit; er sei anmutig, aber nicht leichtfertig, er befriedige das Ohr, bewege das Herz, hebe die Traurigkeit, dämpfe die Erregtheit, hindere nicht das Verständnis der Worte, sondern unterstütze es.

Tonleiter, lat. und ital. Scala, franz. Gamme, ist die Reihe der sieben Tonstufen mit der Wiederholung der ersten in der Oktav, wie dieselben einem der Tongeschlechte zugehören. Sonach gibt es nur zwei Tonleitern: die Dur- und Moll-Tonleiter. Erstere besteht aus fünf ganzen Tönen und zwei halben, welche letztere ihre unveränderliche Stelle zwischen der 3. und 4. und zwischen der 7. und 8. Stufe der Tonleiter haben. Die Moll-Tonleiter besteht aus denselben Intervallen, aber die Lage der halben Töne ist zwischen der 2. und 3. und zwischen der 6. und 7. Stufe, insofern die Leiter nach der Vorzeichnung konstruiert wird. Da sie aber in solcher Gestalt weder für Melodie noch Harmonie eine geeignete Grundlage abgibt, so bildet man sie aufwärts mit grosser Sext und grosser Septime, und nimmt abwärts diese Intervalle wieder klein (melodische Moll-Tonleiter). Einige konstruieren sie auch mit kleiner Sext und grosser Septime aufwärts, und kleiner Septime abwärts, z. B. c, d, es, f, g, as, h, cc, b, as, g, f, es, d, c (harmonische Moll-Tonleiter). Diese beiden Tonleitern bleiben immer dieselben, behalten stets die nämlichen Intervalle und Verhältnisse, mögen sie über welchen Ton immer errichtet sein. — Die alten Tonleitern oder Tonreihen s. bei Kirchentonarten.

Tonmalerei, musikalische, ist die Darstellung sichtbarer oder greifbarer Objekte, Naturerscheinungen, äusserer Ereignisse vermittelst der Töne. Thut die Musik solches, so greift sie auf ein ihr fremdes Gebiet über und begibt sich ihrer eigentlichen Bedeutung. Ihre Aufgabe ist, Stimmungen und Regungen der Seele zu symbolisieren, nicht Sachen, Zustände der Aussenwelt zu malen, obwohl diese die Veranlassung zu Regungen und Gefühlen sein mögen. Inwiefern eine gewisse Art Tonmalerei in der weltlichen Musik vorkommen darf, ist hier nicht zu besprechen. In der Kirchenmusik hat sie keinen Platz, und wenn auch grosse Meister sie manchmal angewendet haben, so erwächst daraus noch lange keine Berechtigung für sie; namentlich ist es die Wortmalerei, welche zu Zeiten in kleinlichster und lächerlichster Weise betrieben wurde. Es sei beispielsweise nur an die Kompositionen über die Worte im Credo: „descendit de coelis“, über einige Stellen im „Dies irae“, in den Psalmen u. a. erinnert.

Tonsetzer oder **Komponist**, einer, der Tonstücke nach den grammatischen und ästhetischen Regeln der Kunst verfertigt.

Tonstück heisst jedes in eine bestimmte Form der Darstellung gebrachte Produkt musikalischen Denkens und Empfindens.

Tonsystem ist der Inbegriff aller Töne, welche entweder nach den in ihrer eigenen Natur begründeten und daraus hergeleiteten oder noch von früher her überlieferten und durch die Erfahrung als richtig bestätigten Gesetzen in der Musik angewendet werden.

Tonus (lat.), der Ton. Bei den Alten ward unter tonus a) das Intervall des Ganztones mit dem Verhältnisse 8 : 9 verstanden; b) benannte man mit diesem Worte auch die Tonart, richtiger „modus" geheissen.

Tonus irregularis, peregrinus, s. Kirchentonarten.

Tonwissenschaft ist der Inbegriff aller musikalisch-theoretischen Regeln und Vorschriften.

Tonzeichen, s. Noten.

Traktur nennt man das innere Regierwerk der Orgel, namentlich die Abstrakten (s. Orgel). In neuester Zeit wendet man die Röhrentraktur oder Röhrenpneumatik an, wobei alle mechanische Traktur, als Abstrakten, Hebel u. s. w. in Wegfall kommen; sie wird als die vollkommenste, alle bisherige Einrichtung überbietende Orgelmechanik gerühmt.

Traktus ist jener Gesang in der katholischen Liturgie, welcher in der Fastenzeit, an den Quatembertagen und in der Totenmesse (tempore poenitentiae et in officio pro defunctis dictus) an das Graduale statt des Alleluja gefügt wird; auch nach den Prophetien am Karsamstage werden einige Traktus gesungen. Diese Gesangstücke bestehen gewöhnlich aus mehreren Versen eines Psalmes, ja zuweilen ist ein ganzer Psalm dazu verwendet, wie am ersten Fastensonntage. Der Traktus trägt mehr den Charakter der Zerknirschung und der Sehnsucht nach Verzeihung und Erlösung, schreitet auch langsamer fort. Kardinal Bona leitet daher den Namen dieses Gesanges davon ab, weil er gedehnt, schwerfällig und langsam gesungen wird (trahitur). Gewöhnlich wurde er nur von einem oder zwei Sängern vorgetragen, an einigen Orten beteiligte sich der Chor daran.

Transponieren heisst in der Musik einen Tonsatz oder ein Tonstück, oder auch eine blosse Stimme in eine andere Tonart versetzen, als die ursprünglich vom Komponisten gewählte. Ausserdem, dass die Versetzung, Transposition in der thematischen Arbeit selbst angewendet wird, kann der ausführende Musiker dazu durch mancherlei Gründe veranlasst werden: der Sänger findet einen Gesang für seinen Stimmumfang nicht gut ausführbar, oder es differieren die Orgel und die Blasinstrumente in ihrer Stimmung u. dgl. Transposition kommt häufig beim Choralgesange vor, wo der oder die Sänger eine Melodie bald zu hoch, bald zu tief nach der Choralnotenschrift für ihren Stimmumfang finden. Für den Gesang allein hat es nicht viel Schwierigkeit, und es ist vorzüglich vom Vorsänger oder demjenigen, welcher die Intonation gibt, gehörige Obsorge zu tragen, eine dem Stimmumfange der Sänger entsprechende Tonlage zu wählen. Ungleich schwieriger aber ist es für den Organisten, wenn er augenblicklich einen solchen transponierten Choral begleiten

soll, und es gehört viel Fleiss und Studium dazu, solches richtig zu Ende zu führen. — Durch die einfache Transposition wird in den Intervallverhältnissen nichts als die Tonlage geändert, die Tonlage ändert nur die Klangfarbe; wie auch in der neueren Musik alle Tonarten oder Tonleitern mit Versetzungszeichen nur Transpositionen der Urtonleitern und Tonarten C-dur und A-moll sind. In der Choralschrift kommt nur eine Versetzung vor, die Versetzung in die Oberquart oder Unterquint, wobei ein ♭ rotundum nach dem Schlüssel vorgezeichnet ist, z. B.:

Transponiert.



So baute man z. B. die äolische Tonleiter auf D mittels Anwendung des ♭, ebenso die jonische auf F mit ♭ (äolisch D, jonisch F). — Über die Transpositionen bezüglich der kontrapunktischen Werke des XVI. und XVII. Jahrh. vgl. Dr. Proskes „Musica divina", Haberls „Theoretisch-praktische Anweisung zum harmonischen Kirchengesang" (Passau 1864).

Tremolo oder Beben der Töne ist eine beim Spiele einiger Instrumente und auch beim Gesange vorkommende Manier, ein Kunstmittel zum Ausdrucke des inneren Gefühlslebens; in der Kirchenmusik hat es wohl keinen Platz.

Tremulant ist eine durch einen Registerzug zu handhabende Vorrichtung im Windkanale der Orgel, wodurch der Ton der Pfeifen nicht gleichmässig fortklingt, sondern in kurzen Schwebungen wie bebend erscheint, so dass die Stimmen dadurch etwas Schluchzendes, Weinerliches erhalten. Der Tremulant ist mehr eine Spielerei und für die Kirche gänzlich unpassend.

Trias oder **Trias harmonica**, der lateinische Name des Dreiklanges.

Tricta (lat.) hiessen die in manchen Choralbüchern vorkommenden kleinen Strichlein zwischen den Noten, welche abschieden, was zu einem Worte gehört. Solche Strichlein tadelt schon Elias Salomon (1304) als überflüssig und störend.

Trihemitonium = kleine Terz, welche drei Halbtöne in sich schliesst.

Triller, eine Verzierung, bestehend in der mehrmaligen, schnellen und gleichmässigen Wiederholung eines Vorschlages von oben mit dem Halipttone. Sein Zeichen ist tr. oder tr~~ über oder unter der Note. Hieronymus de Moravia führt schon eine dem Triller ähnliche Gesangsverzierung unter dem Namen „Flores subiti et procellares" auf.

Trio, 1) eine Komposition für drei Instrumente; 2) bei Tanzstücken ein ruhiger gehaltener Mittelsatz; 3) ein dreistimstimmiges Orgelstück (Orgeltrio), das durchaus polyphon gearbeitet ist und mit gleichzeitiger Benützung von zwei verschieden registrierten Manualen und dem Pedal ausgeführt wird.

Triolen nennt man eine Gruppe von drei Noten gleicher Gestalt, welche in der Geltung zwei anderen von derselben Gestalt gleichkommen; über sie wird die Zahl 3 gesetzt, z. B.:



Sextolen heisst eine Gruppe von sechs Noten gleicher Gestalt, über welche die Zahl 6 gesetzt ist; diese sechs Noten kommen vier anderen von gleicher Gestalt in der Dauer gleich; z. B.:



Sextolen, welche als zwei zusammengezogene Triolen aufgefasst werden sollen, sind falsch; die wahre Sextole entsteht nur aus einer Triole.

Tripelfuge, eine dreifache Fuge, d. h. eine Fuge mit drei Subjekten oder Themen.

Tripeltakt, Name der aus der dreiteiligen Taktordnung entspringenden Taktarten.

Tripla, 1) proportio, das Verhältnis von 1 : 3, welches der Duodezime, Diapason et Diapente, eigen ist. 2) Tripla proportio war den Mensuralisten vorhanden, wenn drei Breves über einer longa nota zu singen waren; kamen auf die brevis noch drei semibreves, so hiess die Proportion subtripla.

Triplum hiess bei den ersten Mensuralisten die dritte Stimme; sie stand über dem Tenor und Diskantus als höchste Stimme, welche jetzt der Sopran vertritt. Ausserdem bezeichneten sie mit diesem Worte auch eine dreistimmige Komposition.

Tritonus nannten die alten Tonlehrer die übermässige Quarte, weil dieselbe aus drei ganzen Tönen besteht, z. B. f, (g, a,) h. Diess Intervall musste in den Choralgesängen namentlich vermieden werden und wenn ein Gesang von F ausging und nach h schritt, oder nach F zurückkehrte, wurde h immer in b erniedriget, wenn auch kein ♭ vorgezeichnet war (mi contra fa diabolus in musica). „Diese Solmisationsregel, bemerkt Ambros, lief wesentlich auf die Beseitigung der Querstände hinaus und es lag somit die Anerkennung des wichtigen Gesetzes darin, dass sich zwei verschiedene Tonarten nicht zugleich geltend machen können.“ Wurde aber in eine andere Tonart übergegangen, so behielt das h sein Recht (vgl. Choral).

Trompete, lat. Tuba, ital. Tromba oder Clarino, franz. Trompette, das bekannte hell und stark klingende Blechinstrument. Sie reicht ins hohe Altertum hinauf, doch war im Anfange

ihre Form noch gerade aus, nicht gewunden wie jetzt; bei den Ägyptern und Hebräern war sie gebogen wie ein Ochsenhorn. Erst unter Ludwig XII. von Frankreich soll sie die jetzige Gestalt erhalten haben. Die Röhre hat die Länge, dass der Ton einer achtfüssigen Prinzipalpfeife, also der menschlichen Stimme gleichkommt, und ist zur grösseren Bequemlichkeit zweimal gebogen. Das Mundstück ist grösser als beim Horn und hat eine kesselförmige Höhlung. Ihre natürlichen Töne sind: C, G, c, e, g, b, $\bar{c}$, $\bar{d}$, $\bar{e}$, $\bar{g}$, b, h, b; die von c bis $\bar{g}$ können durch Stopfen gewonnen werden. Wie für das Horn, so gibt es auch für die Trompete verschiedene Arten (Stimmungen): die tiefe C-Trompete, C-, D-, Es-, B- etc. Trompeten. Notiert wird immer in C. In neuerer Zeit erfand man Inventions-, Klappen- und Ventiltrompeten, von welchen die letzteren, was den Tonumfang betrifft, das Höchste leisten.

Tropus (griech. τρόπος, Wendung), ist 1) eine melodische Formel, welche auf einen bestimmten Ton (Tonart) hinweist, ihm angehört oder wodurch ein Gesang seiner richtigen Finale entgegengeführt wird. Hierzu kann man alle Intonationen, Mittel- und Schlussklauseln der Psalmtöne, die Schlussformeln der Antiphonen und Responsorien rechnen; vorzüglich aber werden so gewisse längere Melodien genannt, welche je einem bestimmten Kirchentone zugewiesen und den Eigentümlichkeiten, Wendungen, Tonschritten und dem Charakter derselben entsprechend gebildet waren. Sie mussten von den Sängern gut gelernt werden, um das Charakteristische jeden Tones leichter zu erfassen, und waren mit bezeichnenden Texten versehen, um sie besser behalten zu können. Sie finden sich regelmässig in den Tonarien verzeichnet und lautet der Text zum Tropus des I. Tones gewöhnlich: Primum quaerite regnum coelorum; für den Tropus des II. Tones: Secundum autem simile huic etc. (cf. Coussemaker, Script. II. 320). Solche und ähnliche Formeln wurden oft auch den Antiphonen u. s. w. angehängt und hiessen dann neumae oder jubili oder caudae (s. d.). — 2) Unter Tropen werden auch gewisse Einschaltungen verstanden, welche vor oder zwischen den fixen liturgischen Text gemacht wurden (Paraphrasen, Interpolationen). Im IX. Jahrh. hatte sich nämlich die Sitte verbreitet, die Messgesänge, insbesondere die Introitus der höchsten Festtage mit zierlichen, sowohl aus Text als Melodie bestehenden Zusätzen zu vergrössern, und sie dadurch gewissermassen mit einem Festkleide auszuschmücken, z. B. Kyrie eleison, Pater infantium; Kyrie eleison, Refectio lactentium, oder: Kyrie magna Deus potentiae liberator hominis transgressoris mandati eleison. Diese Zusätze nannte man Tropen, und sie wurden namentlich bei den kürzeren Messtexten, als: Kyrie, Sanctus, Agnus, Ite etc., aber auch beim Gloria, was jedoch in einigen Kirchen verboten wurde, eingefügt. Sie erhielten sich bis ins XVI. Jahrh. Die Tropen waren aber nicht bloss Einschiebsel, sondern oft mehr oder weniger ausgedehnte Hymnen, welche vor oder nach den gewöhnlichen liturgischen Gesängen eingeschaltet wurden; als ältestes Beispiel eines solchen Tropus wird jener Lobgesang auf den heil. Gregor d. Gr.,

mit den Worten „Gregorius Praesul“ beginnend, angeführt, welcher vor dem Introitus des I. Adventsonntags abgesungen wurde. Ihr Ursprung reicht ins VIII. Jahrh. hinauf. Die Römer nannten diese Tropen Festivae laudes, auch der Name Prosae kommt ihnen zu. Als Verfasser vieler solcher Tropen wird Tutilo von St. Gallen († 915) besonders gerühmt.

Troppo (ital.) — zu viel, allzusehr, steht oft zu näherer Bestimmung einer Tempobezeichnung, z. B. Allegro non troppo = nicht zu schnell; Adagio non troppo = nicht gar zu langsam.

Trugfortschreitung, s. Auflösung.

Trugschluss, s. Kadenz.

Tutti (ital.) — alle, ein technischer Ausdruck, welcher im Gegensatze zu Solo andeutet, dass alle Stimmen in einem Tonstücke mitzuwirken haben.

Tympani, s. Pauken.

U.

Übergang, s. Modulation.

Umfang, s. Ambitus.

Umkehrung kommt in der Musik in mehrfacher Anwendung vor: 1) Umkehrung der Intervalle beruht auf der Verlegung eines Tones in Beziehung auf den anderen nach oben oder nach unten nach dem Schema:

1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8.
8. 7. 6. 5. 4. 3. 2. 1.

d. h. durch solche Verlegung wird die Prim zur Oktav, die Sekunde zur Septime, die Sext zur Terz, die Quart zur Quint u. s. w. Sie findet ihre vorzügliche Anwendung im künstlichen Kontrapunkte, dem doppelten, drei- und vierfachen Kontrapunkte (s. d.). 2) Umkehrung der Accorde. Diese findet statt, wenn von einem terzweise aufgebauten Accorde (Stammaccord) ein anderer als der ursprüngliche Grundton zum Basstone genommen wird. Die Töne bleiben die nämlichen, aber die Lage und das Intervallenverhältnis ändert sich. So erleidet der Dreiklang zwei, der Septimenaccord drei Umkehrungen (s. Accord). 3) Umkehrung von Motiven und Sätzen, ist die Darstellung derselben in der Gegenbewegung oder auch der rückläufigen Bewegung, wie sie manchmal beim Kanon oder häufiger bei Imitationen und der sogenannten thematischen Arbeit zur Anwendung kommt (s. Kanon).

Unca (lat. „der Hacken“), eigentlich das Fähnchen der Achtelnote, dann diese selbst; bis unca = die Sechzehntelnote.

Unisono (ital.), der Einklang — wird in der Musik gebraucht, wenn mehrere Stimmen die nämlichen Töne auszuführen haben (al unisono); hat dies ein oder mehrere Oktaven höher oder tiefer zu geschehen, so wird gesetzt: unisono all' ottava oder unisono in 8va.

Un poco, s. Tempo.

Unterdominante, s. Dominante und Quart.

Untersatz in der Orgel, ein sehr weit mensuriertes Labialregister für das Pedal, gewöhnlich 32'; es kommt nur in den grössten Orgeln vor und ähnelt dem Subbass.

Unterstimme (s. Stimme), die tiefste Stimme eines mehrstimmigen Gesang- oder Instrumentalstückes, welche je nach der Zusammensetzung der Stimmen nicht immer der Bass sein muss.

Usus, — **cantus usualis**, bedeutete jene Choralgesänge, welche fast täglich beim kirchlichen Gottesdienste, namentlich im Chore der Mönche und Kanoniker, vorkommend mehr durch diesen oftmaligen Gebrauch, durch Übung und nach dem Gehöre erlernt und gesungen wurden; man bediente sich dazu entweder gar keiner Notenzeichen oder sehr einfacher Neumen. Dem „Usus" gegenüber stand der „cantus artificiosus", der künstliche, welcher von geschulten Sängern nach genauen Tonzeichen, Neumen oder Noten ausgeführt wurde. Vom „Usus" redet schon Ekkehard, und Hugo von Reutlingen suchte durch genaue Notierung der dadurch hervorgerufenen Verschiedenheit der Gesänge zu steuern. Noch im XVI. Jahrh. ist in einer Schulordnung von Nördlingen von „musica usualis, cantus artificialis und cantus in mensuries" nach obiger Begriffsbestimmung die Rede.

Ut, die erste Silbe der Guidonischen Solmisation. Bei den Franzosen und Italienern bedeutet es den Ton c, wofür letztere auch „do" sagen.

V.

V, Abkürzung für Violino: V^la^ = Viola; V^lo^ oder Vc. = Violoncello; v. s. = volti subito (kehre schnell um); m. v. = mezza voce (mit halber Stimme); ℣ = Versus, Versikel im kirchlichen Officium.

Vacat, s. v. w. tacet.

Vagans, s. Quintus.

Valor (notarum), die Geltung der Noten; integer valor in der Mensuraltheorie bedeutete das Grundmass der Bewegung, einen feststehenden Zeitwert der Noten. Nach Gafor solle die Semibrevis (◆) so schnell sein, als der Atem eines ruhig Atmenden geht, oder als man bei mässiger Schnelle die Hand heben und senken mag. Nach dem Zeitwerte der Semibrevis wurden dann die mehr- und minderwertigen Noten: Brevis, longa, semibrevis, minima abgemessen. Sollte das Tempo (um die Hälfte) schneller oder langsamer genommen werden, so zeigte man dies durch die Diminutio oder Augmentatio an (s. Mensuralmusik).

Venetianische Schule, s. Kirchenmusik.

Veni Creator Spiritus, s. Hymnus und Pfingsten.

Veni sancte Spiritus, s. Sequenz und Pfingsten.

Ventil, im allgemeinen jede Vorrichtung, welche dazu dient, den Rückgang des Luftzuges abzuhalten. Als Bestandteile musikalischer Instrumente kommen sie in der Orgel und bei verschiedenen Blechinstrumenten, bei denen sie ausserdem noch Mittel zur Erzeugung bestimmter Töne sind, vor.

Verdeckte Quinten und Oktaven, s. Quint.

Verdoppelung der Intervalle ist der gleichzeitige Gebrauch eines Tones in zwei verschiedenen Stimmen. Sie wird im vier- und mehrstimmigen Satze oft notwendig, weil alle konsonierenden Accorde bloss aus drei unter sich verschiedenen Tönen bestehen, und häufig ohne sie falsche Fortschreitungen und Verhältnisse entstünden. Im allgemeinen dürfen die Leittöne und alle jene Töne, welche eine bestimmte und notwendige Fortschreitung haben, als die vorgehaltenen Dissonanzen, die Quart u. dgl. nicht verdoppelt werden. Näheres gehört in die Harmonielehre.

Verengerung des Motives oder Themas (in Imitationen und Fugen) findet statt, wenn bei der Nachahmung anstatt eines grösseren Intervalles ein kleineres genommen, z. B. bei einer Fuge eine Quint im Führer durch die Quart vom Gefährten beantwortet wird.

Vergrösserung, Augmentatio, nennt man die im Verlaufe eines Tonstückes angewendete Darstellung eines Hauptgedankens (Themas) in Noten von noch einmal so grossem Zeitwerte, als in welchem er ursprünglich auftrat. Dies findet in Fugen hauptsächlich statt, kann aber auch bei anderen thematischen Arbeiten angewendet werden.

Verkehrung ist diejenige Umstellung eines Satzes, durch welche jeder aufwärts gehende Schritt in einen abwärts gehenden, und umgekehrt jeder abwärts gehende in einen aufwärts gehenden verwandelt wird. Insofern die Verkehrung die Intervallenschritte genau beibehält, heisst sie eine strenge; eine freie aber, wenn sie sich nicht so genau daran bindet und ein kleines Intervall mit einem grossen oder gar mit einem anderen, z. B. eine Quint mit einer Quart, beantwortet.

Verkleinerung, Diminutio, wenn ein Thema oder Satz im Verlaufe der Durchführung in Noten von halb so grossem Werte eingeführt wird.

Verminderte Intervalle, s. Intervall.

Verordnungen, kirchliche. Die Kirche als Wächterin des Glaubens und der Sitten und alles dessen, was damit zusammenhängt, regelte nicht bloss die Gesänge, welche bei den gottesdienstlichen Feierlichkeiten stattzufinden haben, sondern bezeichnete auch mit klaren Worten die Beschaffenheit der kirchlichen Musik. Aus den ältesten Zeiten her sind uns in dieser Beziehung Aussprüche und Verordnungen bekannt, welche teils die Päpste, teils Bischöfe oder allgemeine und besondere Konzilien und Synoden erlassen haben. Wir finden diese sonach in den Akten der Konzilien und Synoden, in den Sammlungen der päpstlichen und bischöflichen Erlasse und der Entscheidungen der Congregatio Rituum, in dem Caeremoniale Episcoporum, den Ritualien und anderen liturgischen Büchern. Sehen wir von den älteren Erlassen und Bestimmungen ab, so haben wir unser Augenmerk vorzüglich

auf das Concilium Tridentinum und auf die neueren und neuesten päpstlichen und bischöflichen Dekrete zu richten, welche übrigens auf den nämlichen Principien beruhen, wie die vortridentinischen.

Das Concilium Tridentinum bestimmte (Sess. XXII. Decret. de observandis et evitandis in celebr. Missae): „(Episcopi) ab ecclesiis vero musicas eas, ubi sive organo sive cantu lascivum aut impurum aliquid miscetur, item saeculares omnes actiones, vana atque adeo profana colloquia, deambulationes, strepitus, clamores arceant, ut domus Dei vere domus orationis esse videatur ac dici possit," und „Caetera, quae ad debitum in divinis officiis regimen spectant, deque congrua in his canendi seu modulandi ratione .... synodus provincialis pro cujusque provinciae utilitate et moribus certam cuique formulam praescribet. Interea vero episcopus non minus quam cum duobus canonicis in iis, quae expedire videbuntur, poterit providere." (Sess. XXIV. de reform. c. 12.) Hiermit hat der heilige Kirchenrat allgemeine Bestimmungen gegeben und den Bischöfen die specielle Obsorge für würdige Kirchenmusik übertragen.

Der heil. Karl Borromäus berief alsbald nach seiner Rückkehr nach Mailand ein Provinzialkonzil 1569, worin, wie in folgenden Provinzialsynoden, auch die kirchliche Musik mit mehrfachen weisen Beschlüssen bedacht wurde. In gleicher Weise liessen andere Bischöfe sich angelegen sein, den Zustand der Kirchenmusik in ihren Kathedralen und Sprengeln dem Willen des Trienter Konzils entsprechend zu überwachen. Das Überhandnehmen der Instrumentalmusik in den Kirchen im vorigen Jahrhundert veranlasste das Oberhaupt der Kirche, hierüber sich auszusprechen, und nach Anhören eines sachverständigen Rates, erliess (19. Febr. 1749) Papst Benedikt XIV. eine Encyklika, worin er Normen für die Instrumentalmusik in den Kirchen gab, und welche von grosser Wichtigkeit ist, weil sie die einzige zulässige Weise der Instrumente auf den Kirchenchören bezeichnet. Er sagt: „Wir haben es uns angelegen sein lassen, über diese Sache den Rat weiser Männer und ausgezeichneter Meister der Tonkunst einzuholen. Übereinstimmend mit ihren Ansichten wirst Du handeln, ehrwürdiger Bruder, wenn Du, falls in den Kirchen Deines Sprengels der Gebrauch der musikalischen Instrumente eingeführt ist, ausser der Orgel keine anderen Instrumente gestattest, als den Kontrabass, das Violoncell, das Fagott, die Viola und die Violine. Diese Instrumente können dienlich sein, die Stimmen der Sänger zu halten und zu verstärken. Verbieten aber musst Du die Pauken, Waldhörner, Trompeten, Oboen, grössere und kleinere Flöten, Klavierinstrumente, Mandolinen und andere derartige Instrumente, welche der Musik einen theatralischen Charakter verleihen. ... Wenn aber die Instrumente immerfort erklingen, ... und demnach die Stimmen der Sänger und das Verständnis der Worte niederdrücken und verdunkeln, so ist das ein verkehrter und unzweckmässiger Gebrauch der Instrumente und ist verwerflich und verboten."

1842 erliess Kardinal Patrizi, Vikar Sr. Heiligkeit Papst Gregors XVI., eine zunächst für Rom bestimmte Verordnung, worin die Ausartungen der Kirchenmusik streng gerügt und die Instrumentalbegleitung für die Zukunft unter Wahrung gewisser

Schranken nur als Ausnahme gestattet wird. Unter dem Pontifikate Pius IX. ist die nämliche Verordnung, d. d. 20. Nov. 1856, in verschärfter Form erneuert worden. Da sie ein Anhaltspunkt für alle folgenden Erlasse der Bischöfe über Kirchenmusik ist, so sollen die hauptsächlichsten Punkte herausgehoben werden. Im Eingange werden die Übelstände bezeichnet und teils im theatralischen Stile, teils in der profanen Gesangs- und Vortragsweise, teils in der Gattung der Instrumente, teils in der unerträglichen Länge der Produktionen gefunden. Auf ausdrücklichen Befehl Sr. Heiligkeit wird nun verordnet: 1) Obwohl Wir nur reine Vokalmusik à la Palestrina wünschen, so erlauben Wir, neben dem Gebrauche der Orgel, auch instrumentierte Musik, doch nur nach eingeholter Erlaubnis. 2) Ausgeschlossen sind Trommeln, Cymbalen, alle Schlaginstrumente überhaupt, alle bisher auf den Kirchenchören ungebräuchlichen und die zu rauschenden. 3) Auch bei der Musik à la capella werde Ernst und Würde eingehalten ohne Beimischung theatralischen Wesens in Anlage und Melodie, und die oftmalige Wiederholung der Worte, Verwechselung und Verstellung derselben nach Belieben sei vermieden. 4) Bei der heiligen Messe, bei Aussetzung des Allerheiligsten und dem Segen mit demselben hüten sich besonders die Organisten, profanes und leichtfertiges Spiel zu treiben. 5) Um dem Unfuge bei instrumentierten Messen, besonders Vespern, wo man einen oder zwei Psalmen mit grossem Orchester aufführt, das folgende aber hastig mit blosser Orgelbegleitung ableiert, zu steuern, soll die Instrumentation bei allen Teilen gleich sein, und kein Musiker die Tribüne (den Chor) vor Vollendung des Gottesdienstes verlassen. 6) Die einzelnen Teile, z. B. Kyrie, Gloria u. dgl. sollen ein einheitliches Musikstück bilden, nicht aus abgerissenen Stücken bestehen. 7) Die Introitus und Vesperantiphonen sollen choraliter oder in anderer passender Weise und so gesungen werden, dass man die Worte verstehe. 8) Die Kapellmeister sollen den Takt nicht mit einem Stocke (d. h. weithin hörbar und geräuschvoll), sondern mit einer Papierrolle schlagen; auch sollen sie nicht den Rücken gegen den Altar kehren. Grosse Stille herrsche unter den Musikern; den Sängern wird höchste Anständigkeit, Geistessammlung, deutliche und andächtige Aussprache des Textes anempfohlen. 10) Die Kapellmeister haben dies bei ihren Untergebenen sorgfältig wahrzunehmen.

Für die Komponisten speciell ist verordnet: 1) Die Kirchenmusik muss sich von der profanen und theatralischen Musik nicht bloss durch die Melodien, sondern auch durch die Figuration und Harmonieführung unterscheiden; die zu schnellen, aufregenden Bewegungen und Tempi sind verboten. Wenn die Worte Heiterkeit und Freude verlangen, so geschehe es mit der Anmut heiliger und religiöser Freude und nicht mit ausgelassener Tanzbeweglichkeit; die Worte dürfen nie schneller gesprochen werden, als es bei einem gewöhnlichen Gespräche der Fall ist. 2) Die Worte sollen in der Ordnung gebraucht werden, in welcher die liturgischen Bücher den Text geben; nach Abschluss eines vollen Gedankens kann die Wiederholung

eines Wortes oder Abschnittes stattfinden, doch nur nach Bedürfnis, ohne Verkehrung des Sinnes und mit gehöriger Mässigung. 3) Wenn mehrere Stimmen zugleich singen, dürfen sie nicht verschiedenen Text aussprechen, bei Wiederholungen (Imitationen, Kanons) mag es angehen. 4) Man singe dann alle Worte ohne Zusatz oder Abkürzung, nicht eine Silbe werde geändert. 5) Verboten sind dann alle Arietten, Duos und Trios nach Art der Bühnenmusik. Durchaus verboten sind die Recitative und alles ihnen Ähnliche. 6) Bezüglich der Instrumente enthalte man sich langer Introduktionen und Präludien, letztere seien stets kurz und einleitend. Ohne die Annehmlichkeit und das Kolorit der Instrumente zu beeinträchtigen, wie es Kunst und guter Geschmack erfordert, hat man Weichlichkeit und auch grosses Geräusch zu vermeiden. Der Kompositeur vergesse nicht, dass die Instrumente in der Kirche bloss geduldet sind; sie haben bloss den Gesang zu unterstützen und zu verschönern, fern davon, ihn zu beherrschen, und noch weniger, ihn beschwerlich zu machen oder ganz zu unterdrücken.

Im nämlichen Jahre (1842) erliess auch der Kardinal-Erzbischof Sterkx von Mecheln eine Instruktion über die Kirchenmusik, welcher sich bald alle übrigen Bischöfe Belgiens anschlossen. Sie stellt den Gregorianischen Choral in allen Kirchen als Regel, die Figuralmusik als Ausnahme auf. Man findet sie in „Janssens, Grundregeln des Gregorianischen Chorals etc.“ abgedruckt. Seitdem haben mehrere Bischöfe Deutschlands umfassende Verordnungen zur Besserung der Kirchenmusik in ihren Diöcesen erlassen, von denen folgende uns bekannt geworden sind: Oberhirtliches Ausschreiben des Bischofs Valentin von Regensburg vom 24. April 1857; Monita ad paroch. Guilielmi Episcopi Trevir. 7. Mart. 1856; Bischöfliche Kurrende für die Leitmeritzer Diöcese, Nr. 3. 1858; Nr. 13. 1859; — hierzu zählen noch die Beschlüsse des Provinzialkonzils von Wien 1858, von Prag 1860 und von Köln 1861. Es ist nicht nötig, von ihnen etwas auszüglich anzuführen, da sämtliche in ihren Bestimmungen auf den nämlichen Principien beruhen und nur in wenigen provinziellen Beziehungen abweichen.

1883 erging von seiten der C. S. R. an alle Bischöfe Italiens ein „Regolamento per la Musica sacra in Italia“, wodurch eine Besserung der Kirchenmusik angestrebt wird.

Von besonderer Wichtigkeit ist noch das 27. Kapitel des I. Buches des Caeremoniale Episcoporum, welches i. J. 1886 neu redigiert und vom heiligen Vater sanktioniert, folgende Bestimmungen enthält:

1) An allen Sonntagen und an allen Festtagen des Kirchenjahres, an denen das Volk sich der knechtlichen Arbeit zu enthalten pflegt, kann in der Kirche Orgelspiel und der Gesang der Musiker stattfinden.

2) Zu diesen Tagen zählen jedoch nicht die Sonntage der Advent- und Fastenzeit mit Ausnahme des dritten im Advent (Gaudete) und des vierten in der Fastenzeit (Laetare), an welch letzteren Tagen Orgelspiel erlaubt ist, jedoch bloss bei der Messe; ebenso sind ausgenommen jene Feste und Ferien

innerhalb der Advent- und Fastenzeit, welche mit Feierlichkeit von der Kirche begangen werden, wie z. B. das Fest des heil. Mathias, des heil. Thomas von Aquin, des heil. Gregor d. Gr., des heil. Joseph, der Verkündigung Mariens und ähnlichen, welche in die Advent- und Fastenzeit fallen. Ebenso kann die Orgel gespielt werden am Gründonnerstag und Karsamstag beim Gloria, und wenn ein feierlicher Gottesdienst mehr freudigen Charakters irgend einer wichtigen Ursache halber gehalten werden soll.

3) Das Spiel der Orgel ist geziemend, wenn der Bischof entweder, um selbst feierlich zu celebrieren, oder dem durch einen anderen celebrierten feierlichen Hochamte zu assistieren, in die Kirche einzieht, sowie auch, wenn er nach verrichteter heiliger Handlung die Kirche verlässt.

4) Ebendasselbe soll beim Einzuge eines apostolischen Legaten, eines Kardinals, eines Erzbischofes oder Bischofes, den der Diöcesanbischof ehren will, geschehen, und zwar so lang, bis die vorgenannten gebetet und die heilige Handlung beginnen soll, sowie auch bei deren Auszug.

5) Bei der feierlichen Matutin an höheren Festtagen kann die Orgel gespielt werden, auch bei der Vesper und zwar von Anfang an.

6) Es ist Regel, dass bei Vesper, Matutin und Messe der erste Vers der Kantiken und Hymnen, sowie auch jene Hymnenstrophen, bei welchen zu genuflektieren ist (z. B. Te ergo quaesumus etc. und die Strophe Tantum ergo, wenn das heiligste Sakrament ausgesetzt ist, und ähnliche) vom Chore laut gesungen und n i c h t von der Orgel suppliert werden; so wird es auch mit dem Versikel Gloria Patri etc. gehalten, wenn auch der diesem unmittelbar vorhergehende Versikel ebenfalls gesungen wurde; dasselbe gilt von den Schlussstrophen der Hymnen. — Es ist jedoch wohl zu bemerken, dass, so oft die Orgel den Gesang suppliert oder wechselweise mit dem Gesange bei den Hymnen und Kantiken eintritt, jemand im Chore das mit vernehmlicher Stimme recitiere, was wegen des Spieles der Orgel nicht gesungen wird. Und es wäre ganz löblich, wenn irgend ein Sänger ebendasselbe, begleitet von der Orgel, deutlich singen würde.

7) Bei anderen kanonischen Horen, welche im Chore recitiert werden, ist es nicht gebräuchlich, die Orgel anzuwenden. Wenn es jedoch irgendwo Gewohnheit wäre, auch bei den Horen, oder einigen derselben (z. B. bei der Terz, zumal wenn dieselbe unmittelbar vor einem Pontifikalamte, während der Bischof die heiligen Paramente nimmt, feierlich gesungen wird) die Orgel zu spielen, so kann eine solche Gewohnheit beibehalten werden.

8) Bei der feierlichen Vesper kann die Orgel am Ende eines jeden Psalmes gespielt werden; ferner auch wechselweise beim Hymnus und beim Magnifikat, jedoch unter Beobachtung obenbesagter Regeln.

9) Beim Hochamte wird die Orgel wechselweise gespielt zum Kyrie eleison, Gloria in excelsis etc. am Anfange der Messe; ebenso nach gelesener Epistel, zum Offertorium und zum Sanctus, und fort bis zum Pater noster. Bei der Wandlung jedoch wird die Orgel in ernsterem und sanfterem Tone gespielt. Nach der Wandlung kann sogleich eine passende Motette gesungen

werden. Ebenso ertönt die Orgel wechselweise beim Agnus Dei bis zur Postcommunio und am Ende der Messe.

10) Beim Gesange des Symbolums (Credo) jedoch darf die Orgel nicht wechselweise eintreten, sondern es ist dasselbe vom Chore *ganz* und mit vernehmlicher Stimme zu singen.

11) Man habe aber ein wachsames Auge darüber, dass das Spiel der Orgel nicht *lasciv* oder *unlauter* sei, und dass nicht unter Begleitung derselben Gesänge aufgeführt werden, welche mit dem Officium, das eben gefeiert wird, nichts zu thun haben, um von Gesängen profaner und tändelnder Natur zu schweigen; auch sollen ausser der Orgel keine anderen Instrumente angewendet werden, es sei denn mit Erlaubnis des Bischofs.

12) Die Sänger und Musiker sollen es sich sehr angelegen sein lassen, dass der Zusammenklang der Stimmen, welcher zur Förderung der Andacht in der Kirche bestimmt ist, nichts Leichtfertiges und Ausgelassenes an sich habe und so die Gemüter der Hörer von der Betrachtung der heiligen Geheimnisse abwendig mache, sondern derselbe sei andächtig, klar und verständlich.

13) In Officien für die Verstorbenen wird die Orgel nicht gespielt; wenn aber bei den Totenmessen Musik stattfindet, so schweigt die Orgel, wenn der Gesang beendet ist; die gleiche Vorschrift geziemt sich auch für die Ferien der Advent- und Fastenzeit.

Versett, s. *Zwischenspiel*.

Versetzungszeichen heissen in der Musik diejenigen Zeichen, durch welche die Erhöhung oder Erniedrigung eines Tones in der Notenschrift angedeutet wird. Solcher Zeichen gibt es eigentlich nur drei: das *Kreuz* (♯), das B (♭) und das *Auflösungs-* oder *Wiederherstellungszeichen* (B quadratum ♮). Zur Bezeichnung der doppelten Erhöhung bedient man sich des (von einigen auch „spanisches Kreuz“ genannten) Zeichens x, die doppelte Erniedrigung zeigt man durch Doppel-Be (♭♭) an. *Wesentliche* Versetzungszeichen werden diejenigen genannt, welche die in einer Tonart oder Tonleiter notwendig erhöhten oder erniedrigten Töne bezeichnen, in welchem Falle sie jedesmal zu Anfang eines Tonstückes oder Satzes zwischen dem Schlüssel und Taktzeichen, auch gewöhnlich zu Anfang jeder Notenzeile auf die betreffenden Linien gesetzt werden; *zufällig* oder *accidentell* heissen sie, wenn sie der Tonart nicht wesentlich zugehören, sondern die erhöhten oder erniedrigten Töne zufällig oder durch den Gang der Modulation veranlasst sind; in diesem Falle werden sie unmittelbar vor die zu alterierende Note gesetzt und haben nur für *einen* Takt Geltung. — Das erste Versetzungszeichen, welches in der Geschichte der musikalischen Theorie zutage tritt, ist das B-*rotundum* oder *molle*, welches in dem Tonsysteme Guidos von Arezzo unter den hohen und höchsten Tönen die Erniedrigung des B (eigentlich unser Ton H) um einen halben Ton (zu unserm B) anzeigt, während das natürliche H durch das quadratische Zeichen ♮ angedeutet wurde. In der unteren Oktav, deren Töne graves hiessen, gab es nur das B quadratum (unser H), da dies nicht mit einem darunterliegenden F, weil es keines gab, durch den Triton in Kollision kommen

konnte. Bei diesem blieb es lang, obwohl in der Praxis allerdings, je nachdem man von einem Tone ausging, eine Alteration der Töne vorgenommen werden musste, um die betreffende Tonart darzustellen, d. h. wenn man eine ordentlich notierte Melodie höher oder tiefer als die Noten- oder Zeichenschrift angab, sang. Das war eine Art der „Musica ficta“, die transponierte Musik. Dann aber erhöhte man (nach Guido) öfter den Ton unter der Finale, wenn ein ganzer Ton dort zutraf (subsemitonium modi), da dieses dem Gehör besserlautend erschien, — aber man zeigte es noch nicht durch ein Zeichen an; diese willkürlich erhöhten Töne nannte man auch musica ficta und daraus entwickelte sich später der Gebrauch eigener Zeichen für solche Erhöhungen. Bei den ältesten französischen Kontrapunktisten im XIII. Jahrh. schon kommt das Erhöhungszeichen (Diesis) vor. Erst am Ende des XVI. und Anfange des XVII. Jahrh., da das neuere Tonsystem mit seinen fixen Dur- und Mollskalen auftauchte und die Tonsetzer von der Chromatik mehr und mehr Gebrauch machten, wurden unsere drei Versetzungszeichen allgemeiner angewendet.

Versikel, lat. versiculus, ein kurzer Spruch, gewöhnlich aus den Psalmen genommen und bei allen liturgischen Funktionen und beim Officium vorkommend, mit ℣. bezeichnet, welchem stets ein Antwortspruch, Responsorium (℟.), als Ergänzung folgt, z. B. ℣. Adjutorium nostrum in nomine Domini. ℟. Qui fecit coelum et terram. Ihre Gesangsweise ist, je nach dem Officium, wobei sie vorkommen, sehr verschieden worüber jedes Choral-lehrbuch Aufschluss gibt.

Versus (lat.), der Vers, Psalmvers.

Verte (lat.) = wende um.

Verwandtschaft. Verwandt nennt man Harmonien (Accorde) und Tonarten, insofern sie in einem gewissen Verhältnisse zueinander stehen oder eine gewisse Beziehung aufeinander haben.

I. Harmonien sind mehr oder weniger verwandt a) bezüglich der sie konstituierenden Töne, je nachdem sie einen oder mehrere Töne gemein haben; b) bezüglich der Bedeutung, wenn sie enharmonisch gleich sind, z. B. die Dreiklänge fis-ais-cis und ges-b-des; c) bezüglich ihrer Abstammung, z. B. die Accorde g h d; g h d f; g h d f a; g h d f as; h d f a; h d f u. dgl.; hierzu sind noch die willkürlich umgebildeten Accorde zu rechnen, z. B. die kleinen, übermässigen, verminderten Dreiklänge, Septimenaccorde u. a.; d) bezüglich der Tonarten, zu denen sie gehören.

II. Die Verwandtschaft der Tonarten (Tonleitern und Tonreiche) gründet sich auf Gemeinsamkeit mehrerer oder wichtiger Töne und Harmonien. Zunächst verwandt sind einer bestimmten Tonart diejenigen Tonarten, welche deren Tonikaaccord als vollkommenen Dreiklang in sich enthalten, z. B. zu C-dur:

G-dur, e-moll, C-dur, a-moll, F-dur, d-moll;

also sind im ersten Grade verwandt zu einer bestimmten Tonart die Parallel-Molltonart, die Tonarten ihrer Ober- und Unterdominante (deren Tonleitern nur in einem Tone abweichen, z. B. von der C-dur-Skala die F-dur-Skala durch b, die G-dur-Skala

durch fis) und deren Parallel-Molltonarten. Im zweiten Grade verwandt nennt man diejenigen Tonarten, welche von einer bestimmten Tonart in zwei Tönen differieren, z. B. D-dur oder B-dur zu C-dur u. s. f.

Verwandt sind ferner diejenigen Tonarten, welche gleiche Tonika, Ober- und Unterdominante besitzen, als C-dur und C-moll u. s. w., ebenso diejenigen, welche in einem Dominantenverhältnisse zueinander stehen, z. B. C-dur zu F-moll (und dessen Paralleltonart As-dur)

(Verwandtschaft der Kirchentonarten s. bei „Kirchentonarten“.)

Verzierungen, ital. Fioriture, nennt man alle diejenigen ausschmückenden Figurenzusätze — auch Manieren genannt —, welche einer melodischen Hauptnote in der Form von Vor- und Nachschlägen, Trillern u. dgl. beigegeben werden. Sie sind entweder vom Komponisten bestimmt oder werden vom Vortragenden nach eigenem Gutdünken beigesetzt. Solche Verzierungen, reverberatio und flores genannt, gebrauchten schon die Sänger des XII. Jahrh., und Hieronymus de Moravia gibt hierüber eine längere Anweisung (tractat. de mus. cap. 25).

Vesper, lat. Vesperae. Die Vesper ist ein Bestandteil des täglichen Officiums oder Breviergebetes, einst bestimmt für die Zeit vom Untergange der Sonne bis zur Nacht, die Zeit der Abenddämmerung; in alten Zeiten betete oder sang man sie auch abends sechs Uhr, als der Stunde, in welcher beim Äquinoktium die Sonne untergeht; jetzt kann sie während der Zeit von zwölf Uhr mittags bis zwölf Uhr nachts gebetet werden. Zu bemerken ist, dass sie in der Fastenzeit vor Mittag abgehalten wird. Die Vesper ist bei uns die einzige kanonische Betstunde, welche noch an manchen Tagen, besonders Festtagen, öffentlich unter Teilnahme der Gläubigen (als feierlicher Nachmittagsgottesdienst) abgehalten wird. Ihre Bedeutung ist: „Ausdruck des beruhigenden Bewusstseins eines treulich durchlebten und mit Gnaden und Verdiensten bereicherten Tages, aber auch des Dankes, der Bewunderung und des Preises für volle Offenbarung der göttlichen Liebeswerke, sowie endlich der freudigen und sehnsüchtigen Erwartung ewiger Freude und Glorie.“ Ihre Form ist ganz die der Laudes: Fünf Psalmen mit fünf Antiphonen, Kapitel, Hymnus, Versikel mit Responsorium, der Lobgesang „Magnifikat“ mit Antiphon, woran sich die Festoration, manchmal von einer oder mehreren Kommemorationen von Heiligen gefolgt, anreihen. Dem Chore fällt in der Feier der Vesper eine wichtige Aufgabe zu, indem ihm der Psalmengesang, teilweise auch der Antiphonen, dann des Hymnus und des Magnifikat obliegt, und er durch den Gesang der gehörigen Stimmung Ausdruck leihen soll. Der einfache Psalmengesang vermag schon eine grosse Wirkung zu üben; aber zu festlicherer Stimmung können die Kompositionen der alten Meister angewendet werden, seien es nun durchkomponierte Psalmen oder sogenannte Falsobordoni. Weit davon stehen ab die Kompositionen der Neuzeit mit ihrer Figuration und Instrumentation, welche die Psalmtöne verlassen und zu geistlichen Kantaten sich gestaltet haben; bei diesen drängt sich am klarsten und überzeugendsten im Zusammen-

halte mit den nach kirchlicher Intonation geschaffenen Kompositionen die Einsicht auf, in welchem Widerspruche die moderne Musik mit der Liturgie sich befindet. — Jedes grössere Fest nimmt seinen Anfang am Vorabende mit der I. Vesper, welche gemeiniglich feierlicher abgehalten wird, und schliesst am Tage selbst mit der II. Vesper. Die Antiphonen sind in beiden Vespern (mit wenigen Ausnahmen) gleich und werden aus den Laudes genommen, die Psalmen jedoch sind meistens verschieden, weshalb der Chordirektor sich wohl umzusehen hat. Ein Missstand ist aus den instrumentierten Vespern erwachsen, welcher die kanonische Form der Vesper beeinträchtiget und entfernt werden muss, — das ist das fast gänzliche Verschweigen der Antiphonen! — An das Magnifikat und an die Hauptoration schliessen sich öfter eine oder mehrere Kommemorationen der Heiligen an, worüber immer vorerst das Direktorium nachzusehen ist. Das „Benedicamus“ singt gewöhnlich der Chor, resp. einer oder zwei Sänger, denen der ganze Chor mit „Deo gratias“ antwortet.

Victimae paschali, s. Sequenzen.

Vierstimmig heisst der Satz, wenn die Harmonie wirklich aus vier neben- und übereinander fortlaufenden Stimmen besteht, die sich zu einem Ganzen vereinigen. Dieser Satz ist der vollkommenste und reinste, weil er der natürlichste ist, denn in der Anordnung und Bildung der verschiedenen Menschenstimmen hat die Natur selbst gleichsam eine vierstimmige Harmonie gegeben. Das Quartett macht auch bei jeder grösseren Musik — ausgenommen die kontrapunktischen Werke — die Grundlage aus. Bei Vokalsachen sind die vier gemischten Stimmen, Sopran, Alt, Tenor und Bass in Anwendung gebracht, oder das Quartett aus zwei Sopran und zwei Alt, oder zwei Tenoren und zwei Bässen (ad voces aequales) oder in anderer Mischung zusammengesetzt.

Viola, Altviola, Bratsche, ist das älteste Saiteninstrument, eigentlich die Mutter unserer Geigeninstrumente. Man nimmt ihr Alter auf 500 Jahre an. 1330 erscheint sie schon auf einem Erzbilde von Pisano an der Kirchenthüre der Taufkapelle zu Florenz — fünfsaitig, Bogen, Ansatz, Bogenführung, Form so, wie wir sie später zu sehen gewohnt sind. Zu Raphaels Zeiten (1507) ist sie das Hauptinstrument unter den Geigen. Im XVI. Jahrh. hatte man Violen mit fünf, sieben und neun Saiten; sie waren an Grösse etwas verschieden und wurden teils mit dem Arme wie bei uns (Viola da braccio, Armgeige), teils zwischen den Knieen (Viola da gamba, Kniegeige) gehalten. Gegenwärtig ist nur mehr die Viola da braccio (daher der Name „Bratsche“) in Gebrauch, aber als ein unentbehrliches Instrument zum Quartett und aller mehrstimmigen Musik. Die Viola ist charakteristisch durch einen sanften Ernst, welcher in Verbindung mit dem etwas näselnden Tone ihr einen eigenen Reiz verleiht. Berlioz zeichnet ihr Wesen so: „Die Viola ist ebenso beweglich und gewandt als die Violine; der Ton ihrer tiefen Saiten hat eine eigentümliche Schärfe, die höheren Noten brillieren durch ihren schwermütigen leidenschaftlichen Accent, und ihr Klang im allgemeinen, eine tiefe Wehmut atmend, unterscheidet sich wesentlich von dem Klange der übrigen Bogeninstrumente.“

Violine, s. Geige.

Violoncell, Violoncello, auch kleine Bassgeige und (früher) Bassetchen genannt, ist eine Umgestaltung der früheren Viola da Gamba. Tardieu, ein Geistlicher, welcher um 1700 zu Tarascon in der Provence lebte, ist sein Erfinder; er bezog es zuerst mit fünf Saiten; 1725 liess er die fünfte (oberste) Saite weg. In Deutschland kam es erst um die Mitte des vorigen Jahrhunderts in Aufnahme. Bei diesem Instrumente ist der Fingersatz wegen der längeren Mensur etwas anders und auch ungleich schwieriger, als auf der Violine und Viola; die Notation geschieht im Bassschlüssel, nur bei höheren Stellen wendet man den Tenorschlüssel und bei den höchsten Tönen den Violinschlüssel an. Manchmal findet man auch schon bei den höheren Stellen den Violinschlüssel statt des Tenorschlüssels gesetzt, in welchem Falle die Töne um eine Oktave tiefer zu spielen sind, als die Noten angeben. Das Violoncell ist in den mittleren und höheren Tönen durch einen eindringenden, klaren und weichen Klang ausgezeichnet, und, in der sonoren Tenorregion am nächsten der Menschenstimme verwandt, spricht es in melodischen Gängen zum Herzen und macht in solcher Anwendung seine schönste Wirkung. Es ist nicht nur in jedem Orchester zur Verstärkung der Grundbässe höchst wirksam, noch mehr aber, um bewegtere Bassfiguren klar und vernehmlich herauszuheben, ganz unentbehrlich, sondern es muss auch eines der vorzüglichsten Solo- und Konzertinstrumente genannt werden.

Violone, 1) französische Benennung der Violine; 2) italienischer Name des Kontrabasses (s. d. Art.). Die erste Einführung des Kontrabasses ist unbekannt; er ist jedenfalls jünger als die übrigen Geigeninstrumente. Die Musikkultur selbst rief die Bassgeige, auch deutscher Bass genannt, hervor, welcher in der Dimension grösser als das Violoncell, jedoch kleiner als der jetzige Kontrabass war. Anfangs des XVII. Jahrh. finden wir ihn schon im Gebrauche. Es gibt drei- und viersaitige Bässe.

Virtuos wird ein ausführender Tonkünstler genannt, wenn er als Sänger oder auf einem Instrumente — eine besondere, ungewöhnliche Fertigkeit besitzt; im besten Sinne ist derjenige Virtuos, welcher mit der Fertigkeit erstens Geschmack und Geist des Vortrags vereinigt, zweitens aber auch die Fertigkeit noch auf echt künstlerische Weise, d. h. zu Gunsten der Interpretieung gediegener und würdiger Kunstwerke benützt und sie nicht zum Zwecke, sondern zum Mittel seines Kunstwirkens macht.

Vista, a prima vista = vom ersten Anschauen, vom Blatte (spielen, singen).

Vivace, s. Tempo.

Voces aequales, s. Gleiche Stimmen.

Vokalmusik, im Gegensatze zur Instrumentalmusik diejenige Musik, bei welcher von der menschlichen Stimme entweder allein oder auch in Begleitung von Instrumenten Gebrauch gemacht wird. Die Vokalmusik steht höher als die Instrumentalmusik, welcher sie auch bezüglich der Entwickelung weit vorausgegangen ist; denn sie ist der unmittelbare Erguss des menschlichen Fühlens, und der Drang und das Bedürfnis, dieses in einer über die praktische Begriffssprache hinausliegenden Weise

auszudrücken, ist dem Menschen eingeboren. Da der Mensch selber das Organ dieser Offenbarung seines Inneren ist, so kann es nicht auffallen, dass erst später die Instrumente, welche zudem lang in höchst unvollkommenem Zustande blieben, neben der menschlichen Stimme Organe solcher Gefühls- und Empfindungsäusserungen werden konnten. Darum blieb auch die Gesangsmusik bis ins XVIII. Jahrh. herein die vorzüglichste Musikweise, in welcher die Tonkunst ihre besten Werke schuf.

Sie behauptet den Vorrang über die Instrumentalmusik, wenn auch diese in mancher Beziehung, z. B. Beweglichkeit, Tonumfang, Schallkraft sie überbietet, schon dadurch, dass sie die unmittelbarste Äusserung des Menschen ist, dass der Lebensodem im Gesange weht, der Nerv mit ihm mitlebt und dies jeder Mensch sympathetisch mitfühlt. „Die Resonanz der Instrumente ist nur ein schwacher Nachhall der seelischen Resonanz des Gefühles, die im Gesange nachklingt.“ Vorzüglich aber überragt der Gesang jede Instrumentalmusik dadurch, dass er sich mit der Sprache verbindet; dass er, während er durch den Ton auf das Gefühl wirkt, zugleich durch das Wort den Geist über das, was der Ton sagen will, aufklärt und die höchsten und bedeutendsten Dinge, welche die Vokalmusik in ihren Kreis zieht, dem Gefühle und Geiste zugleich zum deutlichen Verständnisse bringt. Was viele Worte nach seiten des Gefühles nicht auszudrücken vermögen, das spricht die Musik in wenigen Zügen aus; der Text hingegen gibt unserem musikalischen Empfinden und Ahnen eine Bestimmtheit und Gewissheit und sagt uns deutlich, was die Musik an sich nicht zu gewähren vermag. So ergänzen sich Wort und Ton in der Vokalmusik zu einer Gefühl und Phantasie tief erregenden und zugleich den Geist durch Deutlichkeit befriedigenden Einheit.

„Es ist demnach auch ganz natürlich,“ sagt Dommer, „dass der reine Gesang das Organ der tiefsten Gefühle und Ideen wurde, in welchen nicht nur die anfängliche, sondern auch die Kunst in ihrer Vollendung die Gottheit feierte. Jederzeit ist das instrumentale Element in der Kirchenmusik weit hinter das vokale zurückgetreten.“ Die Kirche hat somit auch nicht unrecht, wenn sie die Gesangsmusik in ihren Kultus zieht, die Instrumentalmusik als ein ihr nicht zusagendes Element nicht liebt und sie nur duldet, insofern sie nicht mit ihrer Eigentümlichkeit dominiert, sondern bloss den Gesang unterstützt, seine geistige Tiefe fühlbarer macht, gleichsam dem Gemälde durch ihre Figuren und Klänge den Lokalton gibt.

Volkslied, s. Kirchenlied.

Volti (ital.) — wende um, gewöhnlich mit subito (abgekürzt V. S.) wende schnell (d. h. das Blatt) um.

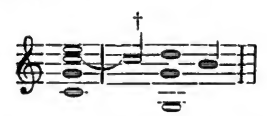
Vorausnahme, Anticipation, findet statt, wenn ein wesentliches Intervall eines Accordes in einer und derselben Stimme schon beim nächstvorhergehenden Accorde angeschlagen wird, zu dem es eigentlich gar nicht gehört, z. B.:



Vorbereitung der Dissonanzen besteht darin, dass der dissonierende Ton eines Accordes schon im unmittelbar vorhergehenden Accorde als Konsonanz desselben vorhanden ist (s. *Dissonanz*).

Vordersatz, s. *Periode*.

Vorhalt ist das Hinüberziehen (Forthalten) eines oder mehrerer Töne eines Accordes in einen folgenden Accord, welchem diese Töne fremd sind, z. B.:



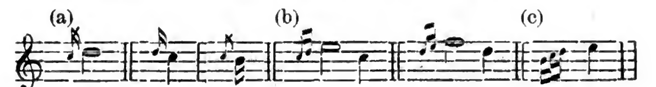
Der Ton c des zweiten Taktes ist die vorgehaltene Note. Als Dissonanz muss der Vorhalt *vorbereitet* werden — das c des ersten Taktes — und hat dann seine regelrechte *Auflösung* durch h. Je nachdem die Auflösung aufwärts oder abwärts geschieht, nennt man die Vorhalte entweder *Vorhalte von unten* oder *Vorhalte von oben*; die ersteren haben jederzeit etwas Herbes und kommen seltener vor. Der moderne Stil führt Vorhalte ohne alle Vorbereitung ein. Bezüglich der Vorhalte ist aber zu beachten: a) dass nur *solche* und nur *so viele Vorhalte* gesetzt werden, als mit der Deutlichkeit des Harmonieganges bestehen können; b) dass überhaupt nur bei *stufenweise fortschreitenden Stimmen* Vorhalte angebracht werden können; c) dass das vorgehaltene Intervall, d. i. der Ton, in welchen sich der Vorhalt auflöst, sich nicht in einer anderen Stimme schon befindet, es sei denn in weitester Lage und *unter* dem Vorhalt.

Vorschlag, ital. *Appoggiatura*, ist ein gleichsam zufällig einem Melodietone vorangeschickter, sich sanft anschmiegender Ton. Man gebraucht *lange* und *kurze Vorschläge*. Erstere entnehmen der Hauptnote *einen* Taktteil, wenn sie deren zwei enthält; *zwei*, wenn sie drei enthält, z. B.:



Der *kurze* Vorschlag wird *kürzer* geschrieben, als der lange, d. h. vor einem Viertel wie ein Sechzehntel u. dgl. oder ohne

Rücksicht auf die Geltung als ein Achtel und zwar durchstrichen; er wird immer schnell und leicht gesungen und gespielt (a).



Auch Doppelvorschläge (b) kommen vor und erweiterte Vorschläge (c), welche aus mehr als zwei Noten bestehen. Diese alle sind schnell und leicht vorzutragen. Letztere (c) nannte man früher auch Schleifer. Vorschlagartige Manieren kannte schon das XIII. Jahrh. unter dem Namen „Reverberatio".

Vorspiel, s. (Präludium) Präambulum.

Vortrag ist in der Musik die Art und Weise, ein Tonstück mittels der Singstimme oder eines Instrumentes auszuführen. Von dem Vortrage hängt grösstenteils die gute oder schlechte Wirkung ab, die ein Tonstück auf den Zuhörer macht. Da die Musik überhaupt nur durch die Aufführung oder den Vortrag dem menschlichen Ohre mitgeteilt wird, die Musik aber die Sprache der Seele, Ausdruck der Gefühle ist, so ist die Lehre vom Vortrage das Allerwichtigste in der praktischen Musik. Einige kurze Bemerkungen hierüber genügen. Der Vortrag sei 1) richtig — d. h. ohne Fehler in Rücksicht auf das Mechanische. Dazu gehört reine und sichere Intonation, genaue Beobachtung des Notenwertes, der Vortragszeichen und des Tempo, Festigkeit in Beobachtung des Taktes; 2) deutlich; dies findet statt, wenn auch bei schnellem Tempo und kurzen Noten jeder Ton bestimmt und klar gehört, die Accentuation und richtige Interpunktion (Hervorhebung und Absonderung der musikalischen Phrasen) beobachtet wird; 3) schön und geistreich; das geschieht, wenn der ausführende Musiker den Geist der Komposition studiert hat und diesen innewohnenden Geist in seinem Vortrage zum Ausdruck bringt. Jede Gattung von Tonstücken verlangt darum auch eine ihr eigene Art des Vortrages. Konzert- und Bühnengesang (um vom Gesange noch speciell zu reden) ist weit verschieden vom Vortrage eines Chorals oder eines Kirchengesanges. Der wahre Kirchengesang fordert nicht dramatische Effekte, nicht einen Aufschrei oder Seufzer des Schmerzes, nicht sinnliches Hauchen und Hinsterben des Tones, nicht schmachtende Sehnsucht, nicht ungestüme, irdisch gemeine Gefühlserregungen des Jubels oder der Trauer, — sondern andächtigen, glühenden, warmen, frommen Seelenausdruck, fern von Leidenschaftlichkeit und entsprungen aus innigem Gebete, stiller Sammlung des Geistes und Herzens, betrachtender Hingabe an Zeit, Ort und Gegenstand der Feier oder gottesdienstlichen Handlung. Der rechte kirchliche Gesangsvortrag hat seinen tiefsten Grund und seine Lebensquelle im lebendigen Glauben und der innigen Gottesliebe, und kann daher nie erkünstelt werden; das wahre Gefühl äussert auch auf die Organe der Stimme und Sprache seinen Einfluss. Dies wird jedoch nicht auf einmal erreicht, sondern nur durch lange und zweckmässige Übung unter dem Dienste des gläubigen Gemütes.

Vortragszeichen sind teils Wörter, teils Zeichen, welche den Noten beigefügt sind, um den Grad der Stärke und Schwäche, das Aneinanderziehen und Abstossen der Töne u. s. w. zu bezeichnen. Die Wörter erscheinen meistens abgekürzt. a) Zur Bezeichnung der Schwäche oder Stärke des Tones dienen: **p.** = piano, schwach; **pp.** = pianissimo, sehr schwach; **f.** = forte, stark; **ff.** = fortissimo, sehr stark; **mf.** = mezzoforte, halbstark; **m. v.** = mezza voce, mit halber Stimme, gedämpfter Klangfarbe; b) zur Bezeichnung des Anschwellens und Abnehmens der Klangstärke: < crescendo, zunehmend; > decrescendo, oder **dimin.** = diminuendo, abnehmend; > Schwellton, bezieht sich nur auf eine längere Note; ebenso > **sfz.** = sforzato, verstärkt; perd. oder perdendosi, sich verlierend; smorz. = smorzando, verlöschend; morendo, absterbend. Allen diesen werden noch oft zur näheren Bestimmung der Stärkegrade die Beiwörter: poco, un poco, ein wenig, meno, weniger, piu, sehr u. dgl. beigefügt; c) zur Bezeichnung des Aneinanderziehens oder Abstossens der Töne: ⌒, der Bindebogen, statt dessen oder neben ihm wird auch leg. = legato, gebunden, vorgeschrieben: Zeichen des Abstossens der Töne sind Striche und Punkte: ' ' ' '. . . . .; wobei oft noch stacc. (staccato) angefügt ist; d) soll das Zeitmass beschleuniget werden, so dienen die Ausdrücke: accellerando (accel.), schneller werdend; stringendo (string.), dringender; piu stretto, gedrängter; soll es langsamer werden, so setzt man: ritenuto (rit.), zurückhaltend, ritardando (ritard.), zögernd, rallentando (rallent.), langsamer werdend, calando (cal.), beruhigend; soll die Taktmässigkeit ganz aufgehoben werden, so steht: tempo rubato, freie Taktbehandlung, ad libitum, a piacere, nach Belieben; e) die besondere Accentuirung eines Tones geschieht durch die schon genannten Zeichen > sfz., <> Schwellung, durch einen Strich über der Note und dann auch durch ein Häubchen ˅ über der Note oder durch die Bezeichnung tenuto (ten.), angehalten, d. h. der Ton soll in gleicher Stärke nach der vollen Geltung der Note gehalten werden. f) Hierzu können noch die Ausdrücke gerechnet werden, welche die Art und Weise charakterisieren, in der einzelne Stellen vorgetragen werden sollen, z. B. dolce, sanft, amabile, lieblich, leggieramente, leicht.

Vorzeichnung heissen die an die Spitze eines Tonstückes gesetzten Versetzungszeichen, und auch die Schlüssel und das Taktzeichen kann man dazu nehmen. Die Vorzeichnung deutet durch die Zahl der Kreuze oder Be oder durch den Mangel derselben die Tonart an, in welcher das Stück geschrieben ist. Diese Versetzungszeichen sollen auf jeder Linie wiederholt werden.

Vox (lat.), die Stimme; im Mittelalter oft statt tonus, chorda, Ton gebraucht. Vox humana wird auch ein achtfüssiges Zungenregister benannt.

W.

Wasserorgel, griech. Hydraulion, s. Orgel.

Wechselnote, nota cambiata, heisst eine dissonierende Note, welche auf eine gute Zeit eintritt und erst im Nachschlage oder auf dem schwachen Taktteile in die Konsonanz geht, also mit dieser den Platz gewechselt hat (ital. cambiare = wechseln, vertauschen) oder ihre Stelle vertritt. Ihre Fortschreitung ist nicht sprung-, sondern stufenweise. Wenn sie unmittelbar vorher als Konsonanz erscheint, ähnelt sie dem Vorhalte, doch unterscheidet sie sich von ihm besonders dadurch, dass sie der Bindung ermangelt. Die Vorhalte nähern sich der Wechselnote um so mehr, je kürzer die Vorbereitungsnote gegen den Vorhaltston ist.

Weisse Note, s. Noten.

Weite Harmonie, s. Harmonie.

Wiederherstellungszeichen, das Zeichen ♮, welches die chromatische Veränderung eines Tones wieder aufhebt.

Wiederholungszeichen, s. Repetition.

Windkasten ist der unter der Windlade liegende Teil der Orgel, in welchen durch den Druck der Bälge der Wind gepresst wird und von wo aus er bei Eröffnung der Cancellenventile in die Pfeifen eintritt.

Windlade ist der äusserst kunstreiche Teil der Orgel, auf welchem das ganze Pfeifenwerk steht und diejenigen Einrichtungen enthält, welche den ganzen Stimmen oder einzelnen Pfeifen den Wind zur Ansprache mitteilen oder verschliessen. Sie liegt unmittelbar über dem Windkasten. Es sind zwei Arten Windladen in Gebrauch: die Schleiflade und die Kegellade oder Springlade. Die Schleiflade ist in so viele Cancellen geteilt, als das Manual Tasten hat; gegen den Windkasten zu, welcher sich gleich darunter befindet, sind sie durch Ventile abgeschlossen, welche beim Niederdrücken einer Taste mittels der Traktur geöffnet werden und beim Nachlassen des Druckes durch eine Messingfeder sich selbst schliessen. Nach oben sind sie durch den daraufliegenden Pfeifenstock luftdicht geschlossen; über jeder Cancelle befinden sich die Pfeifen aller Register, welche denselben Ton geben. Zwischen den Cancellen, d. h. der Windlade und dem Pfeifenstocke befinden sich querüberliegend die Schleifen, auch Parallelen genannt, lange dünne Brettchen, welche mittels der Registerzüge hin und her geschoben werden können und durch die in sie gebohrten Löcher beim Anziehen eines Registerzuges den Wind in die Pfeifen strömen lassen. Bei der Kegellade sind die Cancellen zugleich Windkasten und gehören nicht für einen Chor derselben Stimme, sondern für jedes einzelne Register und die Vermittelung des Windes geschieht durch kegelförmige Ventile, welche nach dem Gebrauche durch ihre eigene Schwere niederfallen und den

Windzufluss wieder hemmen. Während die Schleiflade nur so viele Ventile hat, als das Manual Tasten, hat die Kegellade für für jeden Ton, also für jede Pfeife ein eigenes Ventil.

Windwage, ein barometerähnliches Instrument zur Abmessung der Stärke des Orgelwindes, des Dichtigkeitsgrades desselben. Erfunden wurde sie um 1675 von Christian Ferner, Orgelbauer in Wettin, verbessert durch Töpfer.

Z.

Zarge, s. Geige.

Zeitmass, s. Tempo.

Zeitschriften, kirchenmusikalische. Als in der Mitte unseres Jahrhunderts die Künste neu aufzublühen begannen, ward auch die Presse neben den sich bildenden Vereinen zur Beförderung der Kunsterkenntnis und der Kunstpflege auch auf kirchlichem Gebiete in Dienst genommen. Und nicht ohne Erfolg. Während in den fünfziger Jahren noch in allgemeinen der Kunst dienenden Zeitschriften und Vereinsorganen kirchenmusikalische Aufsätze und Publikationen ihren Platz fanden, trat der Pfarrer Ed. Ortlieb von Drachenfels in Würtemberg 1857 zuerst mit einer kirchenmusikalischen Zeitschrift „Organ der kirchlichen Tonkunst“ hervor, welche er bis zu seinem Tode 1861 redigierte. Nach dem Aufhören derselben gründete Heinr. Oberhoffer in Luxemburg die „Cäcilia, Organ für katholische Kirchenmusik“, deren Redakteur er von 1862—70 war, von da an bis 1878 übernahm Mich. Hermesdorff von Trier die Redaktion. 1866 begann Dr. Fr. Witt die Herausgabe seiner „Fliegenden Blätter“, welche nach der Konstituierung des „allgemeinen deutschen Cäcilienvereins“ 1869 zum Vereinsorgane erwählt wurde, und 1868 auch die „Musica sacra“.

Mit der Ausbreitung des Cäcilienvereines mehrten sich auch die kirchenmusikalischen Zeitschriften, von welchen namhaft zu machen sind:

1) „Zeitschrift für katholische Kirchenmusik“ von J. Ev. Habert in Gmunden am Traunsee, 1868—72; dann später noch einige Jahrgänge.

2) „Der Kirchenchor“ von Battlog in Gaschurn (Vorarlberg), begonnen 1870.

3) „Der Chorwächter“ von Ed. Stehle, Domkapellmeister in St. Gallen, begonnen um 1875.

4) „Cäcilia“, Organ für den amerikanischen Cäcilienverein, von J. B. Singenberger in St. Francis, begonnen 1874.

5) „Echo“ von demselben herausgegeben.

6) „Gregoriusblad“ für Holland, redigiert von Professor Lans.

7) „Cécilia“, redigiert von Alois Kunc in Toulouse, (Frankreich).

8) „Lyra ecclesiastica“ für Irland, redigiert von Donnelly in Dublin.

9) „Gregoriusblatt“ mit „Gregoriusbote“, redigiert von Heinr. Böckeler, Direktor des Gregoriushauses in Aachen, seit 1876.

10) „Kirchenmusikalische Vierteljahrschrift“ von Dr. Joh. Katschthaler in Salzburg, seit 1886.

11) „Der katholische Kirchensänger“, begründet 1888 durch den Cäcilienverein der Erzdiöcese Freiburg (Redakteur: Jos. Schulz, Pfarrer in Oberweiler bei Lahr in Baden).

12) „Musica sacra“, gegründet 1877 von Guerr.. Amelli in Mailand.

Hierzu ist auch zu rechnen der „Cäcilienkalender“ von F. X. Haberl in Regensburg, von 1876 an, seit vier Jahren (1886) unter dem Titel: „Kirchenmusikalisches Jahrbuch“ erscheinend.

Zerstreute, weite Harmonie, s. Harmonien.

Ziffertonschrift. Vor etwa 60 Jahren ward schon der Versuch gemacht, in den Volksschulen den Gesang nach Ziffern statt der Noten einzuführen, ohne damit einen Erfolg zu erzielen. In neuester Zeit kam man wieder auf diese Idee, und es fand die Ziffermethode nach der Galin-Paris-Chevé'schen Elementar-Gesanglehre mehrfache Verbreitung. Für einfachere Melodien ist sie anwendbar und tauglich als Vorbereitung zum Singen nach Noten; aber für kompliziertere und modulierte Melodien und Tonstücke kann sie, was die klare, übersichtliche und leichtfassliche Darstellung der Ton- und rhythmischen Verhältnisse angeht, mit der Notenschrift sich nicht im geringsten messen.

Zirkelkanon, s. Kanon.

Zungenwerk- oder **Schnarrwerkstimmen** heissen in der Orgel diejenigen Stimmen oder Register, bei denen der Ton nicht beim Durchgange des Windes durch eine Spalte — Aufschnitt — der Pfeife erzeugt wird, sondern bei denen der Wind eine metallene Zunge in Bewegung setzt und zum Tönen bringt. Diese Zunge ist aus Messing oder Neusilber gefertigt und in einem Mundstücke befestigt, welches in den unteren Teil der Pfeife eingesetzt ist. Es werden auf zweierlei Arten die Zungen angewendet, entweder als aufschlagende, wenn die Einrichtung so beschaffen ist, dass die Zunge beim Einströmen der Luft in den Pfeifenfuss auf das Mundstück aufschlägt, oder als freischwingende, durchschlagende, wenn sie in das Mundstück gedrückt wird. Erstere kennt schon Prätorius, letztere kamen erst zu Ende des vorigen Jahrhunderts in Gebrauch. Sie sollen nach Professor Schafhäutls Angabe eine alte Erfindung der Chinesen sein. Um die Mitte des vorigen Jahrhunderts kam durch Zufall ein chinesisches Instrument, Tscheng genannt, welches mit dem Munde angeblasen wird und 13—24 kleine Zungen- und Schnarrpfeifen enthält, nach Kopenhagen und wurde dort vom Professor Kratzenstein untersucht, welcher danach eine Sprechmaschine sich anfertigen liess. Der Verfertiger derselben, der Orgelbauer Kirsnick, etablierte sich später in Petersburg, bildete solche Orgelpfeifen und machte daraus ein Spielwerk, welches er Orchestrion nannte. 1788 kam Vogler nach Petersburg und da ihm Kratzensteins Schrift: „Tentamen resolvendi problemata ab Acad. Scient. Imp. Petrop. ad annum 1780 publ. propositum etc. et praemio coronatum“ bereits bekannt war, in-

teressierte er sich um so mehr für die Sache, und nachdem er die Pfeifen Kirsnicks gesehen, liess er sich zu Rotterdam vom Orgelbauer Stacknitz, welcher früher bei Kirsnick gearbeitet hatte, Vox humana, Klarinett, Oboe und Fagott für sein erstes Orchestrion unter sorgfältiger Leitung und Überwachung anfertigen. Mälzel, der die Pfeifen auch sah, benützte sie sogleich für sein Panharmonikon und 1807 waren die neuen Pfeifen in Paris bekannt. Vogler setzte sie zuerst in die Orgel des Karmeliterklosters zu Frankfurt 1790, von wo aus sich diese Entdeckung weiter verbreitete. Die Zungenstimmen mit aufschlagenden Zungen haben immer einen harten und schmetternden oder schnarrenden Ton, woher auch ihr Name „Schnarrwerk"; weicher dagegen sind die Stimmen mit durchschlagenden Zungen. Zungenregister sind: Posaunen, Trompetenbass, Fagott, Oboe u. dgl., welche sich nur in grösseren Orgeln finden.

Zwischenharmonien, s. Fuge.

Zwischenraum, Spatium, der Raum zwischen zwei Linien des Notenliniensystems.

Zwischenspiel, lat. Interludium, bedeutet bei den begleiteten Kirchenliedern diejenigen kurzen Sätze und Accordfolgen, durch welche von einer Verszeile des Chorals, auf welche ein Ruhepunkt oder eine Fermate fällt, zu dem Tone und Accorde, mit welchem die folgende Verszeile anfängt, übergeleitet wird. Etwas Ähnliches sind auch die sogenannten Versette, welche beim Psalmengesange u. dgl. an der Stelle des je zweiten Verses, welchen man dann nicht sang, mit der Orgel ausgeführt werden; sie sind fugenartig gehalten und dehnen sich nicht leicht über 8 oder 12 Takte aus; sie enthalten gewöhnlich nur die Exposition des Themas ohne alle weitere Durchführung. Die Zwischenspiele sind zu rechtfertigen und ganz an ihrer Stelle, wenn sie Strophen eines Kirchenliedes oder eines Hymnus, nicht aber, wenn sie bloss Verszeilen verbinden sollen.



Palestrina.

LEXIKON

DER

KIRCHLICHEN TONKUNST.

BEARBEITET

VON

P. UTTO KORNMÜLLER

O. S. B.



ZWEITE,

VERBESSERTE UND VERMEHRTE AUFLAGE.

II. TEIL.

BIOGRAPHISCHES.

REGENSBURG 1895.

ALFRED COPPENRATHS VERLAG.

(H. PAWELEK.)

Vorwort.

Wie der I., der sachliche Teil dieses Lexikons, in der 2. Auflage viele Verbesserungen, Ergänzungen und Berichtigungen und eine Vermehrung der Artikel erfahren hat, so ist es auch bei diesem II. Teile, der Biographien von Kirchenkomponisten und bedeutenderen Theoretikern enthält, der Fall. Mehrere Namen der ersten Auflage wurden fortgelassen und durch andere ersetzt. Dafs ich hierbei vorzüglich neuere Kirchenkomponisten berücksichtigte und dabei etwas ausführlicher zu Werke ging, wird nicht auffallen, da wir ja deren Kompositionen häufiger benützen; zugleich aber sollte dadurch darauf hingewiesen werden, dafs unsere besten Kirchenkomponisten nur nach gründlichen Studien und einer guten Schule Werke zu schaffen im Stande waren, welche wahre Zierden des Gottesdienstes sind.

Ich spreche an dieser Stelle auch den gebührenden Dank denjenigen Männern aus, welche auch für diesen Teil mich mit Beiträgen freundlichst unterstützt haben.

P. U. K.

A.

Aaron, Abt des Klosters Gross-St. Martin zu Köln von 1042—52, war hervorragender Musiker des 11. Jhdts. und eifriger Förderer des Kirchengesanges. Sein Werk führt den Titel: „VI tractatus de utilitate cantus vocalis, de modo psallendi etc, cujus auctor dicitur Aaron abb. S. Martini ad a. 1052.“ Das Msk. ist verloren gegangen.

Aaron, Pietri, geb. zu Florenz zu Ende des 15. Jahrhunderts von geringen Eltern, beschäftigte sich als Mönch des Ordens von Jerusalem oder des sogenannten Kreuzträgerordens mit der damals erst in Italien eigentlich auflebenden kontrapunktischen Tonkunst so glücklich, dass ihm seine musikalische Thätigkeit die Zuneigung des kunstliebenden Papstes Leo X. erwarb, welcher ihn in die römische Kapelle aufnahm und bis an sein Ende begünstigte. A. hatte gegen 1516 eine Musikschule errichtet, die bald in Aufnahme kam und nicht wenige Schüler zählte. Endlich wurde er Kanonikus zu Rimini. Seine ausgedehnte musikalische Thätigkeit zeigte er auch durch seine musikalisch-theoretischen Schriften. In Mailand (ohne Angabe einer Jahreszahl) erchien „Compendiolo di molti dubbj Segreti et Sentenze intorno al Canto fermo et figurato etc.“ Bekannter ist es in der durch seinen Freund Flaminius angefertigten lateinischen Übersetzung mit dem Titel: „Libri tres de institutione harmonica editi a Petro Aaron Florentino, — interprete Jo. Ant. Flaminio, — Bononiae 1516“. Ferner gab er heraus „Trattato della natura et cognizione di tutti gli Tuoni di canto figurato non da altrui più scritti, composti per P. A. Vinegia 1525, in Vol.“ „Toscanello in Musica“ erschienen in 5 Auflagen; die erste 1523, die fünfte zu Venedig 1562. Das Werk zerfällt in zwei Teile, deren erster eine Lobrede auf die Musik, ein Verzeichnis ihrer Erfinder und Erklärungen musikalischer Kunstwörter und Zeichen enthält; der andere Teil beschreibt die griechischen Klanggeschlechte und erweitert die Regeln des Kontrapunktes. Die Italiener schätzten ihn überaus hoch und stellten ihn unter die vorzüglichsten Theoretiker der Zeit.

Abbatini, Antonio Maria, um 1605 zu Tiferno geboren, hatte zu Rom sich durch seine Motetten und andere Kirchenmusikstücke einen ausgezeichneten Ruf erworben. Er war 1638 Musikdirektor bei

S. Giovanni, später zu S. Lorenzo bei den Jesuiten, und endlich zu Sta. Maria Maggiore. Er starb um 1680.

Accas, Bischof von Hexham in der Grafschaft Northumberland, gestorben 740, erkannte die Wichtigkeit und den Einfluss der Musik auf die Civilisierung des Volkes und die Ausbreitung des Christentums und beförderte den Kirchengesang in England auf alle Weise. Er war selbst ein trefflicher Sänger und schrieb (oder sammelte) ein Buch Kirchengesänge.

Adamus Dorensis, Abt des Cisterzienserklosters bei Hereford in England, geboren zu Dowr im Anfange des 12. Jahrhunderts, soll ein eifriger Anhänger und Beförderer der Tonkunst gewesen sein. Er starb ums Jahr 1200 und hinterliess ein Werk: Rudimenta musices.

Adam de Fulda, blühte etwa um 1460 und gehört unter die ersten musikalischen Gelehrten seiner Zeit. Er schrieb nebst einigen Kompositionen, von welchen uns ein Kirchenlied: „Ach hülp my Leidt und sehnlich Klag" in dem zu Magdeburg 1763 erschienenen „Enchiridion geistliker Leeder unde Psalmen" erhalten ist, eine sehr wertvolle Abhandlung „De Musica", welche sich in Gerbert's Scriptores eccl. de Musica sacr. tom. III findet. Sie ist 1490 geschrieben und zerfällt in 4 Teile und 45 Kapitel, welche handeln 1) von der Erfindung und dem Lobe der Musik; 2) von der Stimme, dem Schall, dem Tone, den Schlüsseln; 3) von der Mensural- und Figuralmusik; 4) von den Verhältnissen, Intervallen, Konsonanzen u. dgl. Dabei unterschreibt sich A. als „Musicus ducalis".

Adam de la Hale, genannt auch „le boiteux d'Arras", der Hinkende von Arras, weil er in seiner Jugend das Unglück hatte, schief zu wachsen, wurde um 1240 zu Arras geboren und widmete sich dem geistlichen Stande, den er aber bald wieder verliess und als Troubadour selbst den Grafen Robert von Artois auf seinem Zuge nach Unteritalien begleitete. Er starb 1287 zu Neapel. Wichtig für die Musikgeschichte ist Adam deswegen, weil die von ihm aufgefundenen Lieder und Gesänge ihn als den ersten oder als einen der ersten zeigen, der auf freiere Weise mehrstimmig zu schreiben versuchte (in seinen Liederspielen will man die ersten Anfänge der Oper erkennen), den bisher gebräuchlichen Quinten- und Octavenfolgen schon Terzen und Sexten und entgegengesetzte Bewegung beimischte und Zusammenstellungen gebrauchte, denen eine gewisse Zierlichkeit im Vergleich mit den bis dahin gewöhnlichen Kompositionen nicht abgesprochen werden kann. Man schreibt ihm 16 dreistimmige Lieder und 6 Motetten zu.

Adam de St. Victor, Kanonikus der regulirten Augustinerabtei St. Victor zu Paris, † daselbst den 8. Juli 1177, ist als Komponist von Sequenzen und anderen Kirchengesängen seiner Zeit bekannt und verdient. (Sequenz: „Laudes crucis" für das Fest der Auffindung des h. Kreuzes.)

Adelboldus aus Friesland, Kanonikus zu Lobies in der Diöcese Lüttich und Kanzler Kaiser Heinrich's II. zu Anfang des 11. Jahrhunderts, starb am 1. Dez. 1027 als Bischof von Utrecht. Seine Schrift, betitelt „Adelboldi Musica", führt Gerbert Script. I. an; sie handelt von der Bestimmung der Konsonanzen und der Theilung des Monochords.

Adelgasser, Ant. Cajetan, geb. 3. April 1728 zu Jnsl bei Traunstein in Bayern, bildete sich unter Eberlin zu Salzburg zu einem tüchtigen Organisten und Klavierspieler, ward um 1750 Organist zu Salzburg und war besonders durch seine Kirchenkompositionen beliebt. Er starb zu Salzburg den 23. Dezember 1777.

Adelmus, im Anfange des achten Jahrhunderts Bischof in England, war durch die Kompositionen vieler kirchlicher Gesänge berühmt. Gerbert führt im ersten Bande seines Werkes „De Cantu" den Anfang eines mit Neumen versehenen Gedichtes „de virginitate" von ihm an, welches er einem Codex aus dem 9. oder 10. Jahrhdt. entnommen, worin mehrere neumirte Carmina dieses Bischofs enthalten sind.

Adriano, Francesco, geb. 1520 zu Venedig, erwarb sich durch viele Motetten und andere Kirchengesangstücke einen ausgezeichneten Ruf als Kontrapunktist; als sein Meisterwerk galten die „Psalmi vespertini omnium dierum fest. per annum", 4 vocum. (Venedig 1567).

Aelredus, Sanctus, schottischer Edelmann, widmete sich dem geistlichen Stande und ward um 1150 Abt des Cisterzienserklosters Rieval, als welcher er am 12. Januar 1166 starb. Als Schüler des hl. Bernhard trachtete er, den kirchlichen Gesang in der Einfachheit, wie sein Lehrer und Meister ihn in seinem Orden eingerichtet hatte, zu erhalten. Er widmete deshalb in seinem Werke „Speculum charitatis" diesem Bestreben ein eigenes Kapitel „de abusu musices", worin er die sich immermehr geltend machenden Fortschritte, unter denen freilich auch manche Missgriffe und Missbräuche waren, zurückzudrängen und den vom hl. Bernhard vorgezeichneten Regeln Geltung zu bewahren suchte. Er war übrigens ein gründlicher Kenner, auch inniger und aufrichtiger Verehrer der Musik.

Agazzari, Agostino, einem adeligen Geschlechte Italiens entsprossen, war 1578 zu Siena geboren. Die Nachrichten über seine Lebensumstände sind wenige; man weiss zwar nicht, wo und unter wessen Leitung er seine erste Bildung in der Musik genossen, aber die volle Ausbildung seines vortrefflichen Talentes scheint er unter der Hand des berühmten Ludovico Viadana erhalten zu haben, mit dem er auch das Verdienst theilt, den Generalbass weiter ausgebildet und die rechte Art der Bassbezifferung gelehrt zu haben. Nicht alle, aber die meisten seiner Werke sind daher mit einer Orgelstimme versehen, welche entweder als sogenanntes Continuo (s basso cont.) das unbezifferte Fundament, oder zugleich die begleitende Bezifferung der Bässe enthält. Die Ausführung dieser Begleitung lehrt er in einer

besondern Abhandlung, welche einer Motettensammlung vorgedruckt ist („del sonare sopra il Basso con tutti li stromenti e dell' uso loro nel concerto"). Er führte den Beinamen „Accademico armonico intronato". Anfänglich stand A., wie Proske sagt, im Dienste des Erzherzogs Mathias (vor dessen Erhebung zum König von Ungarn und zum römischen Kaiser) und fungirte dann zu Rom als Kapellmeister an der Kirche St. Apollinar und des deutsch-ungarischen Collegiums. Wahrscheinlich hat er in Siena seine Laufbahn beschlossen, nachdem er längere Zeit an der Kathedrale daselbst gewirkt. Die Zeit seines Ablebens schwankt zwischen 1640 und 1645. — In künstlerischer Beziehung zählt A. zu den fruchtbarsten Komponisten der römischen Schule; er gab eine reiche Sammlung werthvoller Motetten, Psalmen, Litaneien etc. heraus, deren Proske in seiner Musica div. l. c. rühmlichst gedenkt. Auch den Neuerungen seiner Zeit blieb er nicht ferne, indem er die damals emporkommenden sogenannten Kirchen-Concerte gründlich zu kennen sich bestrebte und zu ihrer Verbreitung beitrug. Er schrieb nebst 2 Büchern fünf- und sechsstimmiger Madrigale auch eine dramatische Komposition zu einer Vermählungsfeier 1614 unte dem Titel: „Eumelio, drama pastorale etc.", in Ronciglione gedruckt. — Ein theoretisches Werk von A. „La Musica ecclesiastica" erschien nach Forkels und Gerbers Angabe zu Siena 1638.

Agobardus, geboren 779 in Spanien, ward 808 Coadjutor des Erzbischofs von Lyon und später selbst Erzbischof, schrieb zwei Tractate: „De divina Psalmodia" und „De correctione Antiphonarii" gegen Amalarius; er starb am 6. Juni 840 zu Saintogne.

Agostini, Ludovico, (auch wohl Luigi), geboren zu Ferrara 1534, widmete sich dem geistlichen Stande, ward später Protonotarius apostolicus und erwarb sich auch einen Ruf durch seine Kompositionen, von denen eine Sammlung, bestehend aus Messen, Vespern, Motetten, Madrigalen u. dgl. kurz vor seinem Tode im Druck erschien. Er starb als Kapellmeister des Herzogs Alphons II. von Este am 20. Sept. 1590.

Agostini, Paolo, geboren zu Vallerano 1593, war einer der bedeutendsten, gelehrtesten und genialsten Tonkünstler seiner Zeit, Lieblingsschüler des berühmten Bernardo Nanino, dessen Schwiegersohn er später wurde. Er pflegte besonders den mehrchörigen Satz, für welchen er sich an seinen Vorgängern der römischen und venetianischen Schule heranbildete. Seine Zeitgenossen ehrten ihn darum hoch, und als einmal Urban VIII. einer 48-stimmigen Messe A.'s beiwohnte, drückte dieser Papst ihm seine vollste Bewunderung und seinen ganzen Beifall aus. Von seinen Werken befinden sich Manuscripte in der Bibliothek des Hauses Corsini della Lungara und im Archiv des Vatican; gedruckt erschienen zu Rom 2 Bücher Magnificate und Antiphonen, und 5 Bücher acht- und zwölfstimmiger Messen in den Jahren 1619—1628. Leider war ihm eine kurze Lebensbahn zugemessen; nachdem er mehrere

Organistenstellen in Rom versehen, ward er 1626 Nachfolger seines Mitschülers Ugolini, Kapellmeisters im Vatican, als welcher er 1629 im 36. Jahre seines Alters starb.

Agricola, Alexander, ein Niederländer von Geburt, Schüler Ockenheim's, ein sehr bedeutender Kontrapunktist zu Ende des 15. und Anfang des 16. Jahrhunderts, Kapellmeister König Philipp's II. von Spanien, starb 60 Jahre alt zu Valladolid um 1506. Eine Anzahl seiner Werke wird im Archiv der päpstlichen Kapelle aufbewahrt, 5 Messen und 150 weltliche Gesänge erschienen 1504 im Druck; die meisten seiner Werke gingen verloren, doch auch die vorhandenen geben Zeugnis von der grossen Bedeutung des Meisters für seine Zeit.

Agricola, Martin, 1486 zu Sorau in Schlesien geboren, erwarb sich meist aus Büchern und Tonwerken eine gründliche wissenschaftliche und musikalische Bildung und wurde 1524 Kantor in Magdeburg, wo er auch am 10. Jan. 1556 starb. Er führte den deutschen Choral in den dortigen (der Reformation überantworteten) Kirchen ein, schaffte die bis dahin übliche deutsche Tabulatur (s. d.) ab und setzte die Gesänge in Notenschrift um. Er nimmt unter den zeitgenössischen Musikern eine ehrenwerthe Stellung ein. Unter seinen theoretischen und praktischen Werken sind von besonderem Werthe: „Musica instrumentalis“ bei Rhau 1529; „Enchiridion musicae Mensuralis“ 1532; „Eine kurtz deudsche Musika mit LXIII. schönen lieblichen Exempeln zu vier stimmen verfasset. Sampt den kleynen Psalmen und Magnificat auf alle Thon artig gerichtet. Von Mart. Agricola. 1528. Bei Rhau in Wittemberg“. „Sangbüchlein aller Sonntagsevangelien. Eine kurtze deutsche Leyenmusika etc.“ 1541. Einige dieser Werke erlebten mehrere Auflagen.

Aguilera de Heredia, Sebastian, Ordenspriester und Kapell.-M. zu Saragossa zu Anfang des 17. Jahrhdts., gab 1618 eine Sammlung Magnificate heraus, welche noch jetzt zu Saragossa gesungen werden.

Aiblinger, Johann Kaspar, geb. 23. Februar 1779 zu Wasserburg am Inn, gest. 6. Mai 1867 zu München, gewann die Grundlagen seiner wissenschaftlichen und musikalischen Ausbildung im Kloster Tegernsee und am Gymnasium zu München; 1800 bezog er die Universität Landshut. Seinen Plan, sich dem Ordensleben zu weihen, machte die Säkularisation der Klöster (1803) zu nichte. Nunmehr widmete er sich ganz der Musik, ging nach Italien, von wo er erst 1819 wieder in seine Heimath zurückkehrte. Kurz darauf ward er von König Max I. als Maëstro der italienischen Oper nach München berufen. 1825 ernannte ihn Ludwig I. zum Vice-Hofkapellmeister, 1826 schon zum wirklichen Hofkapellmeister. Von da an blieb der Mittelpunkt seines Wirkens die Allerheiligen-Hofkapelle. In den zwanziger Jahren versuchte er sich in der Opernkomposition, doch mit sehr geringem Erfolge; Grösseres leistete er auf dem Gebiete der

religiösen und Kirchen-Musik, wozu ihn neben gründlichem Studium der alten Meister auch sein tief religiöser Sinn befähigte. Jedoch finden sich in sehr vielen seiner Kirchenwerke Stellen und Wendungen von süsslich weichem Charakter ein, so dass nur wenige derselben jetzt noch gebraucht werden.

Seiner Kirchenkompositionen und geistlichen Lieder sind eine sehr grosse Menge. Im Druck sind ausgegeben: eine deutsche Messe; eine lateinische Messe in F; Cyklus von 6 Messen und 11 Vesperpsalmen; 2 Messen in G für 4 Stimmen und Orgel; 2 Offertorien für 4 und 8 Stimmen; Offertorium und Graduale „Sperent", „Psallam"; 6 Gradualien und Offertorien für die Fastenzeit; 2 Requiem und 2 Litaneien mit Orchester; 6 zwei- und dreistimmige Messen für Sopran und Alt mit Orgel, Violon und Violoncell adlib.; 5 Offertorien und Gradualien, Te Deum, Veni sancte Spiritus, Requiem und 2 Litaneien mit gleicher Besetzung; 6 zwei-, drei- und vierstimmige Messen für Sopran und Alt, mit Orgel-, Violon- und Violoncellbegleitung; „Gelobt sei Jesus Christus" und „Marienlieder von Görres" für 1, 2, 3 und 4 Stimmen mit Orgel; 6 Gradualien und Offertorien für 4 und 5 voc. ohne Begleitung, op. 13 u. 14; 14 Vesperpsalmen, 4 voc. u. Orchester, 2 Litaneien v. Aiblinger u. Grassi f. 4 voc. u. Orgel. Ausser diesen komponierte Aiblinger noch einige grössere instrumentale Messen, dann Missa a capella, 4 voc.; Missa canonica a 4 voc. c. org., mehrere Litaneien, Stabat mater, marianische Antiphonen etc. für Klosterchöre und eine Unzahl geistlicher Lieder, von denen noch das Meiste unbekannt ist; seine vorzüglichsten Werke (Messen, Vespern, Motetten u. dgl.), 133 an der Zahl, verwahrt das Archiv der k. Hofcapelle in München.

Aichinger, Gregor, geboren zu Regensburg um 1565, Priester war schon um 1590 berühmt als Organist am Hofe der Patrizier Fugger, in Augsburg. Einen grossen Einfluss auf die musikalische Bildung dieses Künstlers hat ohne Zweifel der grosse Venetianer Giovanni Gabrieli gehabt. A. scheint also schon vor 1590 in Italien verweilt zu haben; später besuchte er Italien noch einmal und lebte zwischen 1599 und 1601 einige Zeit in Rom; dann kehrte er wieder nach Augsburg zurück, wo er in Fugger'schen Diensten als Dom-Chorvikar und Kanonikus bei St. Gertrud am 21. Jan. 1628 sein Leben beschloss. Wir können seine Charakteristik nicht besser zeichnen, als Proske es gethan. „Aichinger und J. L. Hassler, mit dem er gleichzeitig in der Fugger-schen Kapelle glänzte, bildeten die schönste Zierde dieses kunstsinnigen Hofes. Ueberragte ihn Hassler gleich an Geist und Originalität, so hatten beide Meister doch dieses gemein, die Gediegenheit deutscher Kunstelemente mit den veredelten Formen italienischen Geistes und Geschmackes, dessen herrlichste Blüthe sich damals in Rom und Venedig entfaltet hatte, in sich vereinigt und namentlich eine freiere Melodik und fliessendere Harmonik in ihren Werken ausgeprägt zu haben.

Insbesondere zeichnete sich A. in vielen seiner Werke durch eine an Weichheit grenzende Wärme und Zartheit des Gesanges aus, der überall von inniger Andacht beseelt ist, während ihm der Aufschwung zum Erhabensten und Feierlichsten nicht versagt, ja selbst in einigen seiner umfangreichsten Tongebilde die ganze Strenge der Kunst entfaltet ist. Letzteres bewundert man vorzugsweise an jenen Officien, welche nach dem Gregor. Choral gearbeitet sind." Er repräsentirt mit Hassler, Gallus und einigen andern minder bedeutenden Tonsetzern die Epoche Palestrina's in Deutschland und verdient deshalb grosse Beachtung. Von seinen zahlreichen Werken sind besonders hervorzuheben: „Liturgica sive Sacra Officia ad omnes dies fest. Magnae Dei Matris." Aug. Vind. 1603. „Sacrae Cantiones 4, 5, 6, 8 et 10 voc." Venet. 1590. „Tricinia Mariana." Oeniponti 1598. „Fasciculus Sacr. Harmoniarum 4 voc." Dilingae 1606. „Solennia Augustissimi Corp. Christi." Aug. Vind. 1606.

Alardus, Lampertus, geb. 1602 zu Crempe im Holsteinischen, studirte zu Leipzig Theologie, nebenbei auch Musik und schöne Wissenschaften und ward 1624 zum kais. gekrönten Poeten ernannt. Im darauffolgenden Jahre ward er Diakon in seinem Geburtsorte, wo ihm durch das dort bestehende „Convivium musicum" Gelegenheit geboten war, sich dem musikalischen Studium mehr hinzugeben. 1636 edirte er sein Werk „De veterum Musica, lib. I.", welches wegen der gelehrten Forschung über die griechische Musik für den musikalischen Forscher von grossem Werthe ist. Er starb als Konsistorialassessor zu Meldorf 1672.

Albericus, um die Mitte des 11. Jahrhunderts nach Einigen zu Trier, nach Andern zu Settefrate geboren, Benedictinermönch zu Monte Cassino und Kardinal, schrieb einen „Dialogus de Musica", der sich als Manuscript in der Bibliothek der Fratrum minor. S. Crucis in Florenz befindet. Er starb zu Rom 1106.

Albrechtsberger, Joh. G., geb. 3. Febr. 1736 zu Klosterneuburg, begann seine musikalische Laufbahn im Stifte der regulirten Chorherren daselbst, wo er als Diskantist, kaum 7 Jahre alt, vielversprechende musikalische Talente zeigte. Der Pfarrer zu St. Martin, Leop. Pittner, der des Knaben Eifer grösserer Aufmerksamkeit werth hielt, ertheilte, selbst ein tüchtiger Musiker, demselben den ersten Unterricht im Generalbass und liess ihm sogar eine kleine Orgel zur Übung bauen. Später kam A. zur Vollendung seiner wissenschaftlichen und musikalischen Studien in die Benedictinerabtei Mölk. Dort erregte er durch seine schöne Diskantstimme allgemeine Aufmerksamkeit, und selbst der nachmalige Kaiser Leopold sprach einst bei Gelegenheit seiner Anwesenheit in Mölk dem jungen Künstler seinen vollsten Beifall aus, den er noch mit einem Geschenke von einem Dukaten begleitete. Durch den dortigen Chorverweser Rob. Kimmerling konnte er sich mit den Werken von

Caldara, Fux, Pergolese, Händel, Graun und Anderen bekannt machen, welche er mit einlässigem Studium durchging, und woraus er jene tiefe musikalische Kenntnis schöpfte, die ihm eine ehrenwerthe Stelle unter den Theoretikern einräumt. Nach Vollendung seines Studiencurses ward er Stiftsorganist, welche Stelle er durch 12 Jahre bekleidete. In diese Zeit fällt auch seine erste grössere Komposition, ein Sinngedicht, bei der Durchreise der Prinzessin Josepha von Bayern, Braut Kaiser Joseph's, am 21. Jan. 1765 aufgeführt. Nachdem er noch an andern Orten als Organist gedient hatte, ward er Chorregent bei den P. P. Karmeliten in Wien. Jetzt glückte es ihm, den langgehegten Wunsch, den Unterricht des damals sehr geschätzten Hoforganisten Mann geniessen zu können, zu realisiren. Sein Fleiss, sein Eifer und seine Talente erwarben ihm nicht blos die Achtung dieses Meisters, sondern auch der Brüder Joseph und Michael Haydn, der Kapellmeister Gassmann und Reuter und anderer trefflicher Musiker. 1772 ward ihm die Wiener Hoforganistenstelle zu Theil, die ihm Kaiser Joseph bei ihrer etwaigen Erledigung schon früher in Aussicht gestellt hatte, 1792 die Kapellmeisterstelle zu St. Stephan. Hier entwickelte sich seine Thätigkeit für weitere Kreise, es sammelte sich um ihn ein Schülerkreis, der die trefflichsten Talente in sich schloss und der Welt Musiker gab, deren Ruhm fortdauernd sein wird. Die bedeutendsten sind L. van Beethoven, Jos. Eybler, Joh. Gänsbacher, Nep. Hummel, Jos. Preindl, Jos. Weigl, Ign. Ritter v. Seyfried. Die k. schwedische Akademie der Musik zu Stockholm ernannte ihn 1798 zu ihrem Ehrenmitgliede. Seinem rastlosen Streben für die Kunst setzte der Tod am 7. März 1809 ein Ziel A.'s Name wird immer einen hohen Rang unter den Musikgelehrten einnehmen, wie seine Kompositionslehre durch Fasslichkeit, Klarheit und eingehendere Behandlung immer ein bedeutendes Werk bleiben wird. Seine sämmtlichen Schriften über Generalbass, Harmonielehre und Tonsetzkunst sind von J. Ritter v. Seyfried in 3 Bänden herausgegeben worden. Seine Kirchenkompositionen sind technisch kunstreich gearbeitet, aber trocken, und es sieht zu sehr der Theoretiker heraus.

Alfieri Pietro, ehemaliger Camaldulensermönch, Gesangsprofessor am englischen Colleg zu Rom, geb. 29. Juni 1801 zu Rom, daselbst gestorben 12. Juni 1863, hat ein „Lehrbuch des gregorianischen Gesanges“ (1835), eine Anweisung zur Orgelbegleitung der Choralgesänge (1840), Rathschläge für Wiederherstellung des gregor. Gesanges (1843), biographische Abhandlungen über Berno, Pitoni, Jomelli u. a., auch mehrere Sammelwerke alter Meister, unter welchen besonders 7 Bände von Palestrina's Kompositionen, herausgegeben.

Alkuin, Alcwin oder **Albinus,** geb. 732 im Gebiete von York, war einer der gelehrtesten Männer seiner Zeit. Er wurde 758 Vorsteher der Schule in York, begab sich aber, als er auf einer Reise

nach Rom in der Lombardei mit Karl dem Grossen bekannt wurde, auf dessen Einladung an seinen Hof. Hier führte er als Vorsteher des Gelehrtenvereins den Namen Flaccus Albinus und war der thätigste Lehrer und Gehilfe Karls zur Ausbreitung der Kultur im fränkischen Reiche. 796 wurde er Abt bei St. Martin in Tours, wo er die Klosterschule zu ausgezeichnetem Rufe erhob und berühmte Gelehrte heranbildete, deren vorzüglichste Rhabanus Maurus und Haymo, Bischof von Halberstadt, waren. Er starb 804 und hinterliess viele Schriften. Gewiss war er auch für die Musik thätig, die ohnehin einen Hauptgegenstand der gelehrten Schulen damaliger Zeit bildete, und Gerbert führt unter seinem Namen einen kurzen Tractat über Musik an, wie er ihn in einer alten Wiener Handschrift gefunden hat; jedoch wird die Autorschaft desselben angestritten, da er sich mit Abänderung sehr weniger Worte als 8. Capitel in der Abhandlung des Aurelianus Reom. „De musica disciplina" findet.

Allegri, Gregorio, von Geburt ein Römer, studirte unter Nanini's Leitung die Musik. Er widmete sich dem geistlichen Stande und fand seine erste Anstellung als Benefiziat an der Kathedralkirche zu Fermo. Am 6. September 1629 ward er als Sänger in die Sixtina aufgenommen, nachdem er durch Veröffentlichung einiger Werke dem Papste Urban VIII. bekannt geworden. Sein Ruhm vermehrte sich mit jeder neuen Komposition. Den Höhepunkt erreichte er mit dem 9stimmigen Miserere zu zwei Chören, welches in der Charwoche noch jetzt gesungen wird. Wenige Werke sind von ihm erhalten worden. Ueber sein Leben sagt Proske: „Wenige Künstler aller Zeiten brachten die Aufgabe eines gottgeweihten Genius und Lebens zu reinerer Harmonie als unser Meister. So edel und erhaben in seinem Schaffen, und darum von allen Kunstgenossen mit Ehrfurcht gepriesen, ebenso edel und ehrwürdig war Allegri auch als Mensch und Christ, ein Muster ächt-priesterlicher Frömmigkeit und Demuth, ein Vater der Armen, Tröster der Gefangenen und Verlassenen, ein ganz in Nächstenliebe sich hinopfernder Helfer und Retter der leidenden Menschheit." Er starb am 18. Febr 1652.

Almeida, Fernando d', zu Anfang des 17. Jahrhunderts zu Lissabon geboren, trat 1638 in das Kloster zu Thomar, ward 1656 Visitator seines Ordens und starb den 21. März 1661. Er hatte sich unter Leitung des Duarte Lobo (Ed. Lopez), Domkapell-M. zu Lissabon zum Komponisten herangebildet und genoss ausgezeichneten Ruf, besonders durch seine Lamentationen, Responsorien und Miserere für die letzten Tage der Charwoche. Diese, sowie eine 12-stimmige Messe und mehrere andere Kompositionen A.'s werden noch im Mscpt. in der k. Bibliothek zu Lissabon aufbewahrt.

Alypius, griech. Philosoph, etwa 300 Jahre vor Chr., schrieb ein musikal. Werk, „*Εἰσαγωγὴ Μουσικὴ* (Introductio musica)", worin er die gesammte Tonlehre in sieben Teilen darstellen will; jedoch hat

er nur den ersten Teil „von den Tönen" behandelt. Es ist dies Werk deswegen von grösster Wichtigkeit, weil darin sämmtliche musikal. Zeichen od. Noten der alten Griechen sich aufgezeichnet finden wie in keinem andern. Sein Werk ist abgedruckt in Meibom's „Antiquae musicae autores septem graece et latine. 2 tom."

Amadori, Guiseppe, einer der bedeutendsten Komponisten der röm. Schule zu Ende des 17. u. zu Anfang des 18. Jhdts., war berühmt als meisterhafter Sänger und trefflicher Lehrer des Gesanges und der Komposition und nach dem Zeugnisse seiner Zeitgenossen einer der edelsten, liebenswürdigsten Menschen und ein wahrhaft bescheidener Künstler.

Amalarius, Symphorius, wurde, nachdem er längere Zeit Diakon in Metz gewesen, Vorstand der Hofschule Ludwig des Frommen, später erhielt er die Priesterweihe und wurde Chorbischof von Metz. Er war ein Mann von tiefer Gelehrsamkeit und umfassenden Kenntnissen und sicherte sich das Andenken der Nachwelt durch sein 820 vollendetes Werk: „Symphosii Amalarii Metensis Presbyteri et Chorepiscopi de Ecclesiasticis Officiis libri quatuor ad Ludovicum Pium Imperatorem". Im 2. und 3. Buch bespricht er auch die Sänger und ihre Kleidung, den Gesang selbst und die einzelnen Theile der hl. Messe und des Officiums, Alles und Jedes mit mystischen Erklärungen begleitend. Nebst diesem Werke verfasste er noch ein Buch über die Chorherren und Chorfrauen, sowie ein Buch „de Ordine Antiphonarii", welches ihm bittere Anfeindung, besonders von Agobardus, Erzbischof von Lyon, zuzog. Er suchte nämlich eine verbesserte Anordnung des Antiphonariums zu treffen, da er es in den verschiedenen Kirchen so abweichend fand, zu welchem Zwecke er von Kaiser Ludwig selbst nach Rom gesendet wurde. Obwohl nichts Näheres von seinem Leben bekannt ist, so scheint man doch mit Gewissheit annehmen zu dürfen, dass er dem Orden der Benedictiner angehört habe, da die ganze Einrichtung des Officiums, wie er sie beschreibt, diejenige ist, welche der hl. Benedict in seiner Regel giebt, und Agobardus ihn auch „Abt" nennt. Er starb 837 zu Metz.

Amatus, Vincentius, geb. am 6. Jan. 1629, erlangte nach seinem Austritt aus dem geistl. Seminar zu Palermo die Würde eines Dr. theol. und wegen seiner tiefen und umfassenden Kenntnisse in der Musik 1665 die Stelle des Dom-K.-Ms. zu Palermo. Er starb daselbst am 29. Juli 1670.

Ambleville, Charles d', Jesuit, namhafter franz. Kirchenkomponist, lebte in der ersten Hälfte des 17. Jhdts. zu Paris. Es erschienen von ihm gedruckt: „Octonarium sacrum seu Canticum B. V. M. per diversos ecclesiae tonos decantatum", und 1636 „Harmonia sacra", Vespern, eine Messe und Litaneien enthaltend.

Ambros, Aug. Wilh., geb. den 17. Nov. 1816 zu Mauth in Böhmen, zeigte in frühester Jugend schon grosse musikal. Anlagen, deren Ausbildung zu fördern ihm erst während seiner Universitätsstudien gegönnt wurde. 1839 erlangte er den Grad eines Doctors der Rechte und trat dann in den Staatsdienst. 1850 ward er als Staatsanwalt in Prag angestellt und bald auch in's Direktorium des dortigen Konservatoriums berufen. Nebenbei beschäftigte er sich mit musikalischer Kritik und Komposition. Um diese Zeit machte er auch Bekanntschaft mit mehreren trefflichen Tonkünstlern, namentlich mit Schumann, widmete sich nun um so eifriger dem musikal. Studium und der Komposition und wirkte auf die musikal. Zustände Prag's ganz vortheilhaft ein. Ausser einigen Ouverturen schrieb er ein grosses „Stabat Mater" und veröffentlichte mehrere musikal. Schriften: „Die Grenzen der Musik und Poesie". Leipzig 1855; „Zur Lehre vom Quintenverbot. Eine Studie." Leipzig 1859; „Culturhistorische Bilder aus dem Musikleben der Gegenwart." Leipzig 1860. 1860 nahm er sein grossartiges Werk „Geschichte der Musik" in Angriff, von welchem der I. Band 1862, II. Bd. 1864, III. Bd. 1868, IV. Bd. 1878 (von G. Nottebohm aus den hinterlassenen Fragmenten gesammelt) erschien. Einen V. Band, Beispielsammlung zum dritten Band, besorgte O. Kade mit Benutzung der von Ambros hinterlassenen Materialien (1882), ein Namen- und Sachregister W. Bäumker (1882), eine Fortsetzung des Werkes bis auf die neueste Zeit W. Langhans. Von hohem Werthe sind der II. und III. Band, ersterer die Musik des Mittelalters, letzterer die Epoche der Niederländer behandelnd; der IV. Band beschäftigt sich hauptsächlich mit Palestrina und der römischen Schule. Zu den nothwendigen Studienreisen wurden ihm nicht nur Urlaub in seiner Stellung, sondern von der Wiener Akademie auch Geldmittel gewährt. 1869 ward er zum ausserordentlichen Professor der Musik an der Universität Prag ernannt, gleichzeitig docierte er auch Musikgeschichte am Konservatorium. 1872 nach Wien berufen als Lehrer des Kronprinzen Rudolf und am Wiener Konservatorium starb er am 28. Juni 1876 daselbst. Obwohl er auch als Komponist Anerkennenswerthes leistete, so liegt der Schwerpunkt seiner Bedeutung doch in seiner schriftstellerischen Thätigkeit. Manches über Musik findet sich auch in seinen „Bunten Bildern" (1860) und Treffliches in den „Kulturhistorischen Bildern aus dem Musikleben der Gegenwart" (1860).

Ambrosius, Bischof von Mailand und einer der 4 grossen lateinischen Kirchenväter, stammt aus einer angesehenen röm. Familie und war wahrscheinlich um 340 zu Trier geboren, wo sein Vater als Oberstatthalter von Gallien sich aufhielt. Nach dessen Tode zog er mit seiner Mutter nach Rom, wo er sich dem Rechtsstudium widmete und durch grosse Beredsamkeit ausgezeichnet bald einen bedeutenden Ruf als Rechtsanwalt erlangte. Kaiser Valentinian I. ernannte ihn um

370 zum Präfekten in Oberitalien, in welcher Stellung er sich die Liebe aller Untergebenen erwarb. Als der Bischof Auxentius in Mailand i. J. 374 starb, entstanden Streitigkeiten zwischen den Katholiken und Arianern wegen der Wahl eines Bischofs. Ambrosius eilte herbei, um die Ruhe herzustellen; da rief plötzlich ein Kind aus der Menge: „Ambrosius ist Bischof!" und die ganze Versammlung wiederholte den Ruf des Kindes. A. weigerte sich lange, da er noch nicht getauft und auch des hl. Amtes unkundig sei und floh selbst aus der Stadt, bis der Kaiser die Wahl bestätigte und ihn zur Uebernahme derselben nöthigte. Nun gab A. nach, liess sich von einem orthodoxen Bischof taufen, und 8 Tage darauf wurde er konsekrirt. Bis zu seinem Lebensende 397 waltete er seines Amtes treulichst. Er kämpfte für den hl Glauben unermüdlich in Wort und Schrift gegen die Arianer, welche durch ihn all ihr Ansehen und ihren Einfluss verloren, und mit ausserordentlicher Beredsamkeit hob er die kathol. Kirche. In seinem Leben übte er strengste apostol. Armuth und Abtötung, mit seinem milden herablassenden Sinne verband er aber auch eine Charakterstärke, welche sich durch kein Ansehen der Person, durch keine Drohung oder Gefahr von dem Wege des Rechtes abschrecken liess.

Viel verdankt ihm die Kirche für den Gottesdienst und kirchl. Gesang. Die der Mailänder Kirche von Alters her eigenthümliche Liturgie ordnete und verbesserte er, weshalb sie auch von ihm den Namen Ambrosianische Liturgie trägt; dem Wesen nach wenigstens besteht sie noch heute in Mailand. Des kirchlichen Gesanges nahm er sich ebenfalls eifrig an. Er organisirte ihn, nahm die schon ausgebildetere Psalmodie der Orientalen herüber und bereicherte sie selbst mit eigenen Hymnen und andern geistl. Dichtungen. Namentlich wird ihm die Einführung des Antiphonengesanges, d. h des zwischen zwei Chören abwechselnden Vortrags im Abendlande zugeschrieben.

Dem hl. A. wird noch das „Te Deum", ambrosianischer Lobgesang genannt, zugeschrieben.

Amon, Blasius, Kontrapunktist des 16. Jhdts., aus Tyrol gebürtig, vorerst Diskantist an der Hofkapelle des Erzherzogs Ferdinand von Österreich, ward auf dessen Kosten nach Venedig gesandt, trat dann in ein Franziskanerkloster zu Wien und starb 1590. Sein erstes Werk, welches Introitus enthielt, erschien 1582 in Wien, ein Band 4stimm. Messen daselbst 1588, ein Band 4—6stimm. Motetten 1590 in München. Nach seinem Tode edirte sein Bruder Stephan noch einen Band Motetten (München 1591) und einen weiteren Band Introitus (1601) von ihm. Eine Anzahl Motetten in Msk. bewahrt noch die Münchener Bibliothek.

Ancina, Joh. Juv., geb. den 19. Oct. 1545 zu Fossano, studirte zuerst Medicin und wurde zu Turin Doctor und Professor derselben.

1574 kam er nach Rom, wo die Bekanntschaft mit dem hl. Philipp v. Neri ihn veranlasste, Theologie zu studiren und in die Congregation der Oratorianer einzutreten. Dies gab ihm Gelegenheit, der Musik sich mit grösserer Liebe als vorher zu widmen und sie mit allem Fleisse zu studiren. 1599 erschien zu Rom von ihm: „Tempio armonico della B. Vergine“, welches Werk lauter geistl., von ihm selbst komponierte Lieder zu Ehren der sel. Jungfrau enthält und der günstigsten Aufnahme sich erfreute. Nachgehends wurde er von Clemens VII. zum Bischof von Mondovie ernannt, 1602 Bischof von Saluzzo, wo er 1604 starb.

Andreae, Carolus (Endres), wurde 1612 Abt des Benedictinerstiftes Irsee in Schwaben und starb als solcher 1627. Von seinen Kompositionen finden sich viele Falsobordone in zwei 1607 und 1611 geschriebenen, nun der Proske'schen Bibliothek in Regensburg angehörigen Codices, desgleichen solche in einem Msk.-Codex der Kreis- und Stadtbibliothek zu Augsburg; auch die Münchener Hof- und Staats-Bibliothek besitzt einige Kompositionen von ihm.

Andrevi, Francesco, einer der bedeutendsten spanischen Komponisten, geb. 16. Nov. 1786 zu Sanabuya bei Lerida von italienischen Eltern, gest. 23. Nov. 1853 zu Barcelona, war Priester und bekleidete Kapellmeisterstellen an verschiedenen Kathedralen, schliesslich am königl. Hofe. Während des Karlistenkrieges flüchtete er nach Bordeaux, lebte von 1845—49 in Paris und dann bis zu seinem Tode als K.-Meister an der Notre Dame Kirche in Barcelona. Ausser Kompositionen schrieb er auch ein theoret. Werk über Harmonie und Komposition (1848 in franz. Übersetzung erschienen.)

Anerio, Felice, geb. zu Rom 1560, gest. daselbst 1630, Schüler Nanino's, zählt unter die geistreichsten Komponisten zu Ende des 16. und Anfang des 17. Jhdts. Die erste Anstellung soll er als Musikdirektor am englischen Collegium in Rom gefunden, hierauf ein ähnliches Amt bei dem Cardinal Aldobrandini bekleidet haben. Nach dem Tode Palestrina's ward er zum Tonsetzer der päpstl. Kapelle ernannt, welche ausgezeichnete Stelle für Palestrina geschaffen wurde und mit Anerio wieder erlosch. In dieser Stellung war er ungemein thätig vom 3. April 1594, zu welcher Zeit ihm dieses Amt zu Teil wurde, bis zu seinem Lebensende. Er hinterliess zahlreiche Werke, welche Originalität und feines Kunstgefühl charakterisiren. Mehrere davon sind im Druck erschienen, so „Il I libro degl' Inni, cantici e motetti a 8 voc. Venet. 1596“ dem Papst Clemens VIII. gewidmet; „3 libri di Madrigali spirituali a 5 voc.“; „2 libri di Concerti spirit. a 4 voc.“; später noch das II. Buch der „Inni, cantici etc.“; „Respons. per la Settimana santa a 4 voc.“; 8-stimmige Motetten und Psalmen (Neapel 1615). Eine grosse Menge seiner Tonschöpfungen sind Manuscript geblieben und liegen in der päpstl. Kapelle, bei S. Maria in

Vallicella, im Vatican und vor allem in der Bibliothek des Collegium Romanum aufbewahrt.

Anerio, Giovani Francesco, geborner Römer um 1567 (ob er ein jüngerer Bruder des Felice Anerio ist, lässt sich nicht beweisen, sondern blos vermuthen). Sein erstes bis jetzt bekanntes Werk erschien 1599: „Jl I libro de Madrigali a 5 voci." 1616 wurde er Priester. Er war zuerst am Hofe Sigismund III. Königs von Polen angestellt, kam 1610 vorübergehend nach Verona und im selben Jahre finden wir ihn auch noch in Rom, wo er die Vorstandschaft über die Musik im römischen Colleg S. Jgnazio übernahm; von 1613—21 war er K.-Meister an der Kirche S. Marie ai Monti. Seine Kompositionen, welche, soweit sie bekannt sind, im „Kirchenmusikalischen Jahrbuche" von F. X. Haberl 1886 und in den „Monatsheften f. Mus.-Geschichte von Rob. Eitner" Jhrgg. 1887 Nro. 2 verzeichnet sind, bestehen in Madrigalen, Messen, Motetten, Litaneien, Psalmen u. s. w. Seine Kirchenkompositionen weisen zweierlei Styl auf, den Palestrinastyl und die damals am Anfange stehende und in der Entwicklung zum Drama, zur Oper und zur theatralischen K.-Musik sich befindenden monodischen und concertierenden Kunstgattung, doch erzeigt sich A. auch in letzterer ganz edel. Die nach 1620 unter seinem Namen erschienenen Werke entbehren der persönlichen Widmung des Autors oder sind Neuauflagen oder von andern Persönlichkeiten publiciert, so dass man annehmen könnte, A. sei nicht lange nach 1620 gestorben.

Angeli, P. Francesco Maria, ein Franziskaner aus Rivotorto, zu Assisi geb., war nach dem Zeugnisse seines Landsmannes und Zeitgenossen Tevo einer der trefflichsten Musiker und Kontrapunktisten seines Jhdts. A. wird als ein Mann von den seltensten Tugenden und ausserordentl. Musikkenntnissen geschildert. Er war zuletzt Provinzial seines Ordens und Superior des Klosters zu Assisi. Wann er gestorben, kann nicht angegeben werden; 1693 lebte er noch.

Angelo, da Picitone, von seiner Vaterstadt Pizzighetone bei Cremona so genannt, war ein als trefflicher Organist allgemein bekannter und berühmter Franziskanermönch in der ersten Hälfte des 16. Jhdts. und 1541 Generalprokurator seines Ordens. 1547 gab er zu Venedig eine musikal. Schrift heraus, „Fior angelica di musica", welche unter die bibliographischen Seltenheiten gehört.

Animuccia, Giovanni, um 1500 zu Florenz geboren, ist einer der ältesten und hervorragendsten Meister der ital. Schule, welche es sich zur Aufgabe setzten, den Kontrapunkt der alten Niederländer durch klare und ansprechende harmonische Fülle, durch leichtere und melodischere Führung der Stimmen und durch einen den Textworten entsprechenderen Ausdruck der Melodie zu vervollkommnen. Schon in seiner Jugend mit dem hl. Philipp von Neri freundschaftlich verbunden, ward er von diesem zum Musikmeister seiner Societät berufen und

komponierte als solcher die ersten „Laudi“ für diese Versammlung. Diese „Laudi“ waren mehrstimmige Gesänge, welche immer nach der Predigt aufgeführt wurden. Um der grösseren Mannigfaltigkeit und Abwechslung willen komponierte A. bald einzelne Strophen, bald blos einige Zeilen als Soli und liess dann den Chor wieder desto kräftiger und wirkungsvoller eintreten. Durch diese „Laudi“ legte er den Keim zu dem später so ausgebildeten Oratorium. Von diesen „Laudi“ erschien das erste Buch 1565, das zweite 1570. Ausserdem komponierte er noch viele Messen, Motetten, Psalmen, Madrigale, welche teils in Venedig 1548, teils in Rom 1567 und 1568 ediert wurden, teils im Manuskript im Vaticanischen Kapellarchive verblieben. 1555 ward A. päpstlicher Kapell-M. und blieb es bis zu seinem Tode, der im März 1571 erfolgte.

Anjos, Dionisio dos, einer der bedeutendsten portugiesischen Tonkünstler seines Jhdts., war zu Lissabon in der ersten Hälfte des 17. Jhdts. geboren, trat 1656 zu Belem in den Orden der Hieronymitaner und starb daselbst am 19. Jan. 1709. Virtuos auf der Harfe und Gambe zeichnete er sich auch als Kirchenkomponist aus, und seine Werke, welche die Klosterbibliothek von Belem sorgfältig bewahrte, rechtfertigen nach dem Urteile der Sachverständigen vollkommen seinen Ruhm. Sie bestehen aus Messen, Motetten, Psalmen, Responsorien u. dgl.

Ankerts, Ghiselin d', geb. zu Tholen in der Provinz Zeeland, ein vorzüglicher niederländischer Kontrapunktist, 1555 Camerlengo und Mitglied des päpstlichen Sängerkollegiums, was er auch unter der Regierung von 4 Päpsten blieb. Die päpstl Kapelle verwahrt viele Messen und Motetten dieses von Baini sehr geachteten Meisters; einige seiner Kompositionen wurden auch durch den Druck veröffentlicht. Am berühmtesten ward er durch einen um 1556 verfassten Tractat gegen D. Nikol. Vincentino, worin er dessen Versuch, das chromat. und enharmonische Geschlecht auf den Kontrapunkt anzuwenden, entschieden zurückwies und die diatonische Musik mit Erfolg verteidigte.

Annibalo, Patavinus, so von seiner Vaterstadt Padua beigenannt, war einer der gebildetsten und fertigsten Organisten des 16. Jhdts. und auch tüchtiger Kirchenkomponist. Schon im 25. Jahre seines Alters ward er mit der wichtigen und höchst ehrenvollen Organistenstelle an der St. Markuskirche zu Venedig betraut. Er starb um 1595.

Anselmus, Parmensis, ein musikal. Schriftsteller des 15. Jhdts. Von ihm existiert ein Manusc. „De Harmonia dialogi“, welches sehr gerühmt wird. Er war zu Parma geboren und starb etwa 1443, und steht im Rufe eines ebenso trefflichen Musikers als gewandten Mathematikers.

Anselm von Flandern, ein namhafter Musiker, der um die Mitte des 16. Jhdts. in Diensten des churfürstl. bayer. Hofes stand. Ihm wird die Erweiterung der Solmisation um die Sylbe **si** für die siebente Stufe, unser **h**, zugeschrieben.

Antegnati, Costanzo, um die Mitte des 16. Jhdts. zu Brescia geb., ein äusserst gewandter Orgelbaumeister und nach dem Zeugnisse Rossi's ein trefflicher Orgelspieler und Komponist, verwaltete die Stelle eines Organisten in der Domkirche zu Brescia, für welche sein Vater Gratiadio A. eine in jeder Beziehung ausgezeichnete Orgel gebaut hatte, bis zum J. 1619, wo er vom Schlagflusse gelähmt wurde. Allgemein hochgeschätzt wegen seiner Kenntnisse und Tugenden starb er nach wenigen Jahren. In Druck erschienen von ihm: 4 Bücher vierstimmiger Gesänge; zwei- und dreichörige Messen und Motetten, u. a. m. Als sein berühmtestes und werthvollstes Werk bezeichnet man „L'arte organica", Brescia 1608.

Antonelli, Abundio, ein Kirchenkomponist des 17. Jhdts., war Kapell-M. zu St. Johann im Lateran. Er soll viele Arbeiten geliefert haben, aber wenig ist auf uns gekommen.

Antony, Franz Joseph, Priester und seit 1819 Gesanglehrer am Gymnasium und Chordirektor am Dom zu Münster, übernahm nach seines Vaters Tode dessen Stelle als Domorganist. Er starb am 7. Jan. 1837. Neben mehreren Liedern und Gesängen veröffentlichte er 4 Choralmessen, dann sein mit Einsicht und Gelehrsamkeit verfasstes „Archäologisch-liturg. Lehrbuch des Gregor. Kirchengesanges" etc. (Münster, 1829) und „Geschichtliche Darstellung der Entstehung und Vervollkommnung der Orgel" (Münster, 1832).

Aranda Mattheus de, Professor der Musik an der Uuiversität Coimbra und Kap.-M. in Lissabon, gab 1533 einen „Tradado de cantollano y contrapuncto" heraus.

Arauxo od. **Araujo**, Francisco de Correa d', ein Dominikanermönch, geb. um 1581, Organist seines Klosters zu Sevilla, gehörte zu den besten, gründlichsten und auch fruchtbarsten musikal. Schriftstellern seiner Zeit. Er schrieb u. a. eine „Musica practica y theorica de Organo," welche mit seinen andern Werken in der k. Bibliothek zu Lissabon aufbewahrt wird. Er starb hochbetagt den 13. Jan. 1663 zu Sevilla.

Arcadelt, Jacob, ein Niederländer, um 1514 geb., war kurze Zeit Singmeister in der Gesangschule zu St. Peter in Rom, 30. Dec. 1540 ward er päpstlicher Sänger und ging später als Kap.-M. des Cardinals Carl v. Lothringen nach Paris, wo er 1557 3 Bände 4- und 5stimmiger Messen herausgab. Er gehört unter die vortrefflichsten Kirchen- und Kammer-Komponisten des 16. Jhdts. und erlangte besondere Berühmtheit durch seine Madrigale. Er starb um 1559.

Archangelus de Leonato, von Brixen, um die Mitte des 16. Jhdts. Benediktinermönch aus der Cassinensischen Congregation, betrieb mit allem Eifer den geistlichen Gesang u. war thätig als Komponist u. als Lehrer des Gesanges. Von ihm haben wir noch: „Cantiones sacrae tum in Nativitate Domini, tum in Hebdomade sancta. Venetiis 1585."

Aretinus, Paulus, auch **Aretino**, nach seiner Vaterstadt Arezzo genannt, war ein ausgezeichneter Kirchenkomponist des 16. Jhdts., von dessen Arbeiten auf der Münchener Hofbibliothek zu finden sind: „Responsoria hebd. sanctae, ac natalis Domini", nebst „Benedictus Dominus" u. dem „Te Deum," a 4 voc. Venet. 1567; „Sacra responsoria," Venet. 1574.

Argentini, Stefano, um 1600 geb. zu Rimini, Mönch u. Kp.-M. an der St. Stephanskirche zu Venedig, ein Meister, tüchtig im Kontrapunkt u. reich an Ideen. Von seinen zahlreichen Werken sind nur bekannt: Missa à 3 voc. u. Psalmi concert., 1638 gedruckt.

Aribo, Scholasticus beigenannt, lebte in der zweiten Hälfte des 11. Jhdts. und schrieb einen musikalischen Traktat, welcher, eigentlich ein Kommentar Guido's v. Arezzo, vieles von diesem Geschriebene weitläufiger erklärt und deutlich macht. Diesen Traktat widmete er dem Bischof Ellenhart in Freising († 1078), an dessen Domkirche er in Diensten gestanden zu sein scheint. Gerbert hat die Schrift in seine Script. mus. tom. II. aufgenommen.

Aristides Quintilianus, ein griech. musikal. Schriftsteller, welcher zu Hadrian's Zeiten lebte u. ein Werk: „*περὶ μουσικῆς*" hinterliess, welches teilweise wertvolle Auszüge aus früheren Musikschriftstellern enthält; im Allgemeinen bezeichnet ihn R. Westphal in seinem Buche über die antike Rhythmik als einen unzuverlässigen Kompilator.

Aristoxenus, ein Schüler des grossen Philosophen Aristoteles, geb. zu Tarent um 320 vor Chr., ist einer der berühmtesten u. wichtigsten musikal. Schriftsteller der Alten, da er gerade am Ende der klassischen Periode der griech. Musik lebte. Von seinen Werken sind auf uns gekommen: „Harmonicorum Elementorum libri III" (beste Ausgabe von Meibom, Amsterd. 1652), dann „Fragmenta de Rhythmica," herausgegeben 1785 von Morelli in Venedig, u. einige Bruchstücke in den Schriften von Aristides u. Plutarch.

Arnold, Georg, geb. zu Weldsberg in Tyrol, zuerst Organist in Innsbruck, später Hoforganist des Bischofs von Bamberg, gab 1652–76 Motetten, Psalmen u. zwei Bücher neunstimmiger Messen heraus.

Arthur aux Couteaux od. **Auxcousteaux**, war Kp.-M. am Kollegiatstift zu St. Quentin u. an der hl. Kapelle zu Paris u. lebte um 1630. Er war einer der gerühmtesten Kirchenkompositeure seiner Zeit. Sein Todesjahr ist 1656.

Artusi, Joh. Maria, Kanonikus von St. Salvatore zu Bologna, blühte um 1590. Er war ein in der musikal. Litteratur rühmlichst bekannter Schriftsteller des 16. Jhdts. Von 1586 bis 1607 erschienen fünf grössere Werke von ihm, die alle noch Wert haben. In einem derselben, „L'arte del Contrapunto," legte er die Lehre vom Generalbass u. Kontrapunkt so ausführlich u. gründlich nieder, wie es vor ihm noch kein Autor that.

Asola, Giov. Matteo, ein Priester in Verona, zeichnete sich als fleissiger u. tüchtiger Komponist der palestrinischen Zeit aus. Von seinen Lebensumständen ist sehr wenig bekannt. Gerber setzt seine Blütezeit von 1565—1596. Seine zum Teil in wiederholten Auflagen erschienenen Werke, deren einige in den berühmtesten älteren und späteren Sammlungen Aufnahme fanden, bekunden am besten die Meisterschaft dieses Autors. „Seinen Namen," sagt Proske, „findet man neben den berühmtesten der älteren Zeit. Einfach, klar, andachtsvoll entfalten sich seine Harmonien und verfehlen niemals den Eindruck frommer Erhebung, wie es der im reinsten Geiste gebildeten heiligen Gesänge würdig ist." Seine Werke bestehen in mehreren Büchern, Messen zu 3, 4 u. 8 Stimmen, 2 Büchern Lamentationen, 2 Büchern „Sacrae cantiones 4 voc.", „Psalmi, Falsibordoni, Introitus et Alleluja, 4 voc." (Venedig 1565); „Vespertina maj. solemnitatum Psalmodia senis vocibus canticaque duo B. V. M. Venetiis 1576." (Proske'sche Bibliothek Nro. 594. Fetis scheint letzteres Werk nicht zu kennen, da er unter den 26 von ihm citierten Werken dasselbe nicht anführt, wohl aber ein Werk unter ähnlichem Titel für vier Stimmen mit der Jahrzahl 1578.)

Assmayer, Ignaz, geb. 11. Febr. 1790 zu Salzburg, † 31. Aug. 1862 in Wien, 1808 Organist zu St. Peter in Salzburg; 1815 ging er nach Wien, wo er sich unter Eybler noch weiter fortbildete, 1825 Hoforganist, 1838 Vizehofkp.-M., 1846 zweiter Hofkp.-M. Unter anderem schrieb er 15 Messen, von welchen eine im Druck erschien, dann Gradualien, Offertorien u. a.

Astorga, Emanuele d', geb. 11. Dez. 1681 zu Neapel, † 21. Aug. 1736 auf dem Schlosse Raudnitz a. d. Elbe, Schüler des Alessandro Scarlatti, hatte sich besonders durch seine Lieder beliebt gemacht; seine auf uns gekommenen Kantaten, Duetten, eine Oper und das bekannte „Stabat Mater" zeigen seine Meisterschaft in der Komposition. Übrigens soll er ein unstätes u. abenteuerliches Leben geführt haben; er hielt sich teils in Rom, teils in Spanien, England und Deutschland auf.

Aufschnaiter, Benedict Anton, war geb. 1663 und † 1742, wie das Sterbebuch der Dompfarrei in Passau ausweist: „24 Jan. 1742 necess. sacram. provisus sepultus est praenobilis, strenuus ac artificiosus Dominus Benedictus Anton. Aufschnaiter, eccl. cathedr. Passav.

Capellae-Magister octoginta ann. jacet in ambitu statim ad portam eccles. apud altare oliveti." Von seinen vielen im Domarchiv zu Passau befindlichen Werken sind nur wenige im Druck ediert. Fetis führt an: „Concors discordia" (6 Ouverturen), Nürnberg 1695; „Dulcis fidium harmonia" 8stim. Kirchensonaten, 1699; Vesp. solemnissimae, 4 voc. concert, 2 Viol., 2 Violis necess., 4 ripien. pro pleno choro, violone cum dupl. Basso cont., 2 clarinis concert. Op. V., Augsburg, 1709; „Alauda" 5 solenne Messen, op. VI. Augsburg 1711; „XII Offert. de venerab. Sacramento" 4 voc., 2 Violinis, 2 Violis cum dupl. Basso contin. et 2 Trombonis. Op. VII. Passav. 1719; „Cymbalum Davidis vespertinum seu Vesperae pro fest. etc." 4 voc., 4 Violin, 2 Violis cum dupl. Basso, 2 hautb. in tono gallico et 2 Clarinis. Op. VIII. Passav. 1729. Ausserdem ist ein theoretisches Werk in Manuscript anzumerken, betitelt: „Regulae hae fundamentales Musurgiae partim sunt a praestantiss. aut antiquis nempe Jac. Carissimi, Casp. Kerl, Orl. de Lasso, Adamo Gumpelzhaimer, Joa. Ebner et partim a Bened. Ant. Aufschnaiter, Cap. Mag. Passav. inventae, et non vulgari studio elaboratae et compositae" und ein 4stimm. Offertorium „Ostende," ebenfalls Mskr.

Augustinus, Aurelius, der hl. Kirchenlehrer, geb. am 13. Nov. 354 zu Tagaste in Numidien, widmete sich zu Karthago den Wissenschaften, geriet aber zur Sekte der Manichäer; 383 kam er nach Rom, wo er Rhetorik mit so ausserordentlichem Beifall lehrte, dass er schon 384 den ehrenvollen Ruf als öffentlicher Lehrer der Beredtsamkeit nach Mailand erhielt. Hier kam er in nächste Berührung mit dem hl. Ambrosius, dessen wohlwollende Güte ihm Hochachtung und Vertrauen gegen diesen so einflussreichen Kirchenfürsten einflösste. Die Predigten des hl. Ambrosius und die Unterredungen mit ihm, sowie das Gebet seiner Mutter Monika bewirkten, dass er zur kathol. Lehre sich bekehrte und 387 getauft wurde. Er wurde dann Bischof von Hippo in Afrika, u. nachdem er 35 Jahre lang sein bischöfl. Amt verwaltet hatte, starb er am 28. Aug. 430. Unter seinen Werken findet sich auch eines, „de musica," welches aber blos von metrischen u. rhythmischen Verhältnissen handelt. Das zweite Buch dieses Werkes, welches wahrscheinlich mit der praktischen Musik sich beschäftigt hätte, konnte er nicht mehr ausarbeiten, da ihm sein bischöfliches Amt keine Musse dazu gewährte.

Aurelianus, Reomensis, Mönch zu Reome im Bistum Langres, darum auch „Reomensis" beigenannt, lebte im 9. Jhdt. u. schrieb ein Werk, das Gerbert in seinen Script. eccl. music. aufgenommen hat u. den Titel führt: „Musica disciplina."

Auer, Joseph Albert, geb. 4. Febr. 1856 zu Staudach, machte seine Gymnasialstudien in Metten und ward nach absolvierten philosophischen u. theologischen Kursen d. 6. Juli 1879 zu Regensburg zum

Priester geweiht. Daselbst bildete er sich als Präfekt in der Dompräbende unter der Leitung des Dr. F. X. Haberl in der Kirchenmusik vollends aus u. ist gegenwärtig Präfekt im k. Studienseminare zu Amberg. Werke: mehrere Litaneien, Miserere, Te Deum, eine Messe u. andere Kirchengesänge, wovon einiges im Druck erschienen ist; „Lit. Handweiser für Kirchenmusik."

Avella, Giovanni d', aus dem Orden der Franziskaner, bedeutender Theoretiker des 17. Jhdts. Von ihm besitzt die Proske'sche Bibliothek in Regensburg die sehr wichtige Schrift: „Regole di Musica divise in cinque Trattati, con le quali s'insegna il Canto fermo et Figurato . . . . . composte dal Padre Fra Giovanni D'Avella, predicatore de' Minori osservanti delle Provincie di Terra di Lavoro. Roma 1657." Fol.

B.

Baccusi, Ippolito, um 1590 Kp.-M. in Verona, hat zahlreiche Kirchenkompositionen hinterlassen, welche meist in Venedig gedruckt erschienen.

Bach, Johann Sebastian, der grösste Orgelspieler Deutschlands, ward geb. zu Eisenach am 21. März 1685, wo sein Vater Hoforganist war; in seinem 10. Jahre schon Doppelwaise, kam er in die Pflege seines älteren Bruders Johann Christoph B., Organisten zu Ohrdruff, welcher den Knaben im Gesang und Orgelspiel unterrichtete, aber im Allgemeinen sehr hart mit ihm verfuhr. Als 14jähriger Jüngling ging Seb. Bach nach Lüneburg u. wurde Chorknabe am Michaelsgymnasium daselbst, von wo aus er oft nach Hamburg zu Fuss wanderte, um den berühmten Organisten Reinken zu hören. 18 Jahre alt, fand er seine erste Anstellung als Organist in Arnstadt, u. von da aus datieren seine ersten Werke u. die erste Bearbeitung seiner Choräle. Hier begann er den Choralgesang der Gemeinde auf der Orgel in der wunderbaren Weise zu begleiten, welche er später in seinen Oratorien anwendete, die ihm aber jetzt vom Konsistorium als „wunderliche Variationen" verboten wurden. Vier Jahre darauf ward er nach Mühlhausen berufen, wo er sene ersten Kantaten komponierte, im folgenden Jahre ging er nach Weimar als Kammer- u. Hoforganist. Hier blieb er 9 Jahre, bis der Ruf als fürstl. Kapellmeister nach Köthen an ihn erging. Daselbst schrieb er die ersten Werke, welche seinen Ruhm für alle Zeiten sicherten. Um diese Zeit (1717) war es auch, dass er über den französischen Orgelkünstler Marchand, der am Hofe zu Dresden sich Lorbeeren holen wollte, siegte; der Franzose reiste, nachdem er Bach spielen gehört hatte, heimlich ab, ohne sich auf den vorerst angenommenen musikalischen Zweikampf

einzulassen. 1720 starb seine Frau u. 1 ½ Jahre später vermählte er sich mit Anna Magdalena Wülkens, welche er in der Musik unterrichtete u. die an seinem tonkünstlerischen Schaffen thätigen Anteil nahm. 1722 reiste B. wieder nach Hamburg, um Reinken noch einmal zu hören; diesmal besuchte er ihn auch. Nachdem er eines Tages in der Katharinenkirche vor einem gewählten Publikum gespielt hatte, trat der greise Orgelmeister, der bisher als der Erste, Unerreichte gegolten, zu ihm, umarmte ihn u. sprach: „Ich habe gedacht, diese Kunst wäre gestorben, nun ich sehe, dass sie noch lebt, will ich mit Freuden hingehen!" — Am 1. Juni 1723 wurde B. nach Leipzig berufen als Kantor an der Thomaskirche. Von da an entwickelte er jene Fruchtbarkeit u. rastlose Thätigkeit, die unmittelbar nach dem hohen Kunstwerte seiner Schöpfungen das Staunenswerteste aus seinem Leben u. in der Kunstgeschichte bietet. Er hatte den Gottesdienst in zwei Kirchen (Thomas- u. Nikolaikirche) zu leiten, die Thomasschüler „in Vocal- u. Instrumentalmusik fleissig zu unterrichten," seine zahlreichen Kinder zu erziehen u. viele Privatschüler zu unterweisen — u. bei all diesen grossen Mühen hatte er Werke geschaffen, die nie untergehen werden, u. überdies noch dem Wirken und Schaffen seiner Zeitgenossen solche Aufmerksamkeit gewidmet, dass er eine Menge fremder Kompositionen in Partitur copierte. B. hat nicht nur für alle hohe Feier- und Festtage der evangel. Kirche eigene grosse Werke, sondern nach u. nach für jeden Sonntag des Kirchenjahres eine der Bedeutung desselben entsprechende geistliche Musik geschaffen; auf diese Weise entstanden die Kantaten u. Vorbereitungen zur Predigt, 5 vollständige Jahrgänge, etwa 380 Nummern, von denen ein grosser Teil leider verloren gegangen ist. Seine Werke überhaupt bestehen aus Oratorien, Passionsmusiken, Kantaten (geistlichen u. weltlichen), Motetten u Messen, Klavierstücken u. Instrumentalwerken von seltenster Art u. Ausdehnung, Orgelkompositionen, Konzerten und Phantasien; vor allem ragt hervor ein reicher Schatz der herrlichsten Präludien u Fugen.

Seine Zeit brachte ihm wenig Verständnis entgegen, obwohl es ihm an Auszeichnungen u. Anerkennung nicht fehlte; erst die neuere Zeit würdigt seine Verdienste angemessener. Vor etwa 16 Jahren hat sich zu Leipzig eine „Bachgesellschaft" gebildet, die es sich zur Aufgabe stellte, seine Werke in möglichster Vollständigkeit u Korrektheit herauszugeben; bis jetzt sind 12 Bände in prachtvoller Ausstattung erschienen. — Wie B. als Lehrer u. Virtuos auf dem Klavier sich zum eigentlichen Schöpfer der neueren Kunst des Klavierspieles gemacht u. eine Klavier- u. Organistenschule gegründet, wie er in seinen Instrumentalkompositionen eine neue u. glänzende Laufbahn beschritten hatte, so künden auch die für die Kirche geschriebenen Werke seinen eigentümlichen Charakter, den gläubigen Protestanten an, sie sind der

klare Ausdruck seines tiefinnerlich religiösen Lebens. Marx bemerkt noch, dass die tüchtigen Leistungen der bisherigen Theorie, Harmonik u. Kontrapunkt sich auf seine Lehre u. sein Beispiel gründen u. er steht nicht an, ihn den Begründer u. Vater der deutschen Tonkunst zu nennen.

Von seinen Schülern haben fast alle zu ihrer Zeit eine grosse Berühmtheit erlangt, aber nur wenige auch für unsere Zeit Bedeutung behalten; von diesen sind vorzugsweise zu nennen: sein Sohn Ph. Emanuel Bach (geb. d. 14. März 1714, † d. 14. Sept. 1788 als Musikdirektor in Hamburg), einer der Hauptbegründer der „galanten Schreibart," u. I. Ph. Kirnberger, dessen „Kunst des reinen Schatzes" noch jetzt Geltung hat. — 27 Jahre lang wirkte B. als Kantor an der Thomasschule zu Leipzig. † am 28. Juli 1750, nachdem er die sechs vorhergehenden Monate schwere Leiden, zuletzt noch Blindheit erduldet hatte.

Weitläufigen Aufschluss über das Leben und Wirken dieses grossen Meisters giebt dessen Biographie von Forkel, insbesondere C. L. Hilgenfeldt's „Joh. Seb. Bach's Leben, Wirken u. Werke" (Leipzig, 1850), u. C. H. Bitter's „Joh. Seb. Bach" (2 Bde., Berlin, 1865).

Bai, Tomaso, geb. zu Crevalcore bei Bologna um 1650, kam als Tenorist an die vatikanische Hauptkirche, zeichnete sich jedoch durch vollendete Bildung in der Komposition u. Direktion vor allen Mitgliedern dieser Kapelle derart aus, dass er am 19. Nov. 1713 zum Kapellmeister an der Peterskirche erhoben wurde. Berühmt wurde er durch sein „Miserere," das abwechselnd mit dem von Allegri am Charfreitag in der sixtinischen Kapelle aufgeführt wird. Dieses Miserere ist zweichörig; Einfachheit und Erhabenheit der Melodie, Beachtung der Prosodie u. richtige Accentuierung der Worte zeichnen diese Komposition aus, so dass durch diese Schöpfung allein der Ruhm des Meisters für immer gesichert ist, obgleich aus verschiedenen andern — nur in Handschrift erhaltenen — Kompositionen die hohe Gediegenheit seiner in alle Geheimnisse der alten Schule eingeweihten Kunst hervorleuchtet. † d. 22. Dez. 1714.

Baini, Abbate, Guiseppe, geb. 21. Okt. 1775 zu Rom, † daselbst 21. Mai 1844, trat 1795 als Sänger in die päpstliche Kapelle, 1818 ward er Kp-M. derselben, welches Amt er bis zu seinem Tode inne hatte. Er war der vorzüglichste Palestrinakenner und hatte sich die reichhaltigste Bibliothek von den Werken dieses Grossmeisters kirchlicher Tonkunst gesammelt. Seinen Styl hatte er vorzüglich studiert u. sich zu eigen gemacht, weshalb er besonders die neuere Kompositionsweise gering schätzte. Seine eigenen Kompositionen, deren nicht viele sind, bewegen sich im Style Palestrina's, doch ohne Anwendung der Kunstmittel, welche dieser Meister so trefflich zu verwerten wusste. Ein 8stim. Miserere von ihm ward für die Sixtinische

Kapelle aufgenommen. Sein Hauptwerk sind die „Memorie storico-critiche della vità e delle opere di Giovanni Pierluigi da Palestrina" (Rom 1828, deutsch bearbeitet von Kandler, Wien 1834), bis jetzt die allseitigste u. möglichst vollständige Darstellung von P.'s Leben u. Wirken u. Charakteristik seiner Werke. So verdienstlich u. ruhmvoll diese Arbeit für den Autor im allgemeinen ist, so leidet sie doch in gar manchen nicht unwichtigen Punkten an Unzuverlässigkeit u. irrigen Angaben. Baini bearbeitete ferner eine „Geschichte der päpstlichen Kapelle," welche unvollendet blieb. Die Proske'sche Bibliothek in Regensburg besitzt eine aus dem Original gefertigte Abschrift seines für das Studium höchst wichtige Werk: „Tentamen renovationis Musicae harmonicae syllabico-rhythmicae super cantu Gregoriano saec. VII. in Ecclesia pervulgatae. Friedr. Guilelmo III. potentiss. et sapientiss. Boruss. Regi Joh. Baini," mit dem Appendix. Noch wird eine scharfe Kritik über eine preisgekrönte vierchörige Motette von Santucci genannt.

Balbo, Ludovico, aus Venedig, Franziskanermönch, Schüler u. Nachahmer des Cost. Porta, blühte als Kirchenkomponist u. Kontrapunktist in der zweiten Hälfte des 16. Jhdts., † zu Venedig um 1606.

Ballabene, Gregorio, geb. zu Rom 1720, † daselbst um 1803, war einer der grössten K.-Komponisten u. Kontrapunktisten des vorigen Jhdts. Er war schon 50 Jahre alt u. hatte die vortrefflichsten Kirchensachen (meistens a capella) komponiert, ohne dass jemand ausser seiner nächsten Umgebung von seinem künstlerischen Wirken etwas wusste, bis er sich fügte, dass Joh. Fr. Reichardt, hingewiesen durch B.'s 48stimmige Messe, der Welt nähere Kunde über diesen bescheidenen u. grossen Künstler gab. Er war fast der einzige Komponist in Italien, der zu jener Zeit, neben Sala in Neapel, noch im alten ächten KStyl a capella zu arbeiten vermochte.

Banchieri, P. Adriano, geb. zu Bologna 1567, † 1634, Camaldulensermönch, zuletzt Abt, war gerühmter Organist, gelehrter Tonkünstler u. fruchtbarer Komponist. Ein unvollständiges Verzeichnis seiner Werke findet sich in „Fétis, Biographie génerale de la musique."

Bannus, Joh. Albert, kathol. Priester zu Harlem, musikalischer Schriftsteller des 17. Jhdts., dessen grösseres Werk: „Deliciae Musicae veteris" für den musikal. Geschichtsforscher von Wichtigkeit ist; ausserdem erschien von ihm noch: „Dissertatio epistolica de musicae natura, origine, progressu et denique studio bene instituendo etc." Harlem 1636 (zweite Auflage 1637.)

Banwart, Jacob, geb. in Schweden, lebte in der zweiten Hälfte des 17. Jhdts., schrieb gediegene KKompositionen u. starb als Dom-K.-M. zu Konstanz kurz vor 1657.

Baptista, Francesco, Augustinermönch u. Musikmeister in seinem Kloster zu Cordova, geb. um 1625, wird als einer der vortrefflichsten u. gründlichsten Komponisten seiner Zeit gerühmt.

Barbireau, Jaques, ein sehr bedeutender u. hochgeachteter niederländischer Kontrapunktist, von 1448 an bis zu seinem Tode, 8. Aug. 1491, Musikmeister u. Lehrer der Chorknaben an der Kirche Notredame zu Antwerpen. Die kais. Bibliothek in Wien besitzt mehrere seiner Werke in Mskr.

Barré, Leonhard, Schüler Willaerts u. Kontrapunktist des 16. Jhdts., geb. zu Limoges, begab sich nach Rom u. wurde 1537 in die päpstl. Kapelle aufgenommen. Er war mit auf dem Konzil in Trient, wo er in Sachen der KMusik zu Rate gezogen wurde. Motetten, Messen u. Madrigalen von ihm, teils in Sammlungen des 16. Jhdts. eingereiht, teils in den Archiven der päpstl. Kapelle aufbewahrt, zeigen von seiner Thätigkeit.

Bartholuzius, Rufinus, ein Franziskanermönch, gehört unter die ältesten Kontrapunktisten. Er stand in Bologna, Padua u. Venedig als Komponist in hohem Ansehen u. soll der Erste gewesen sein, der für zwei abgesonderte Chöre zugleich setzte. Seine Blütezeit wird in's 16. Jhdt. zu setzen sein.

Bartolini, Simon, genannt **B. Perugino**, Sänger in der päpstl. Kapelle um die Mitte des 16. Jhdts., galt für einen der grössten Tonkünstler seiner Zeit in Rom. 1545 war er auch zum Konzil nach Trient geschickt worden.

Basilius, der Grosse, Bischof von Cäsarea, erwarb sich grosse Verdienste um die KMusik durch die Beförderung des Kirchengesanges im Oriente. Er war geb. 329 u. † d. 1. Jan. 379.

Battistini, Giacomo, ital. K.-Komponist zu Ende des 17. u. Anfang des 18. Jhdts., Kp.-M. an der Kathedrale zu Novara. (Motetti sacri 1698; Armonie sagre 1700.)

Battlog, Franz Joseph, geb. 1836 zu Bartholomäberg in Vorarlberg, Priester 1866, war zuerst Frühmessbenefiziat in Gaschurn, wo er 15 Jahre verblieb, richtete daselbst eine vortreffliche Gesangschule ein u. förderte den Kirchenchor dieses Dorfes bald so weit, dass er Werke der alten Meister zu einer guten Aufführung bringen konnte. Ausserdem wirkte er durch seine Zeitschrift „Der Kirchenchor" (seit 1870), sowie durch seine Schriften „Die liturg. Gebete beim Hochamte" (1875, Regenburg, Fr. Pustet), „Liturgischer Katechismus" (Graz 1879) u. viele Artikel, Biographien u. s. w. in verschiedenen Zeitschriften für die Reform der Kirchenmusik, welche Thätigkeit er auch als Expositus in Gurtis (Vorarlberg) fortsetzt.

Bauer, Chrysost., ein geschickter Orgelbauer aus Württemberg zu Anfang des vor. Jhdts, war der Erste, der bei grösseren Orgelwerken die nötige Quantität Wind nicht durch die Zahl der Bälge, sondern durch die vermehrte Grösse derselben zu erreichen suchte.

Baumgartner, August, geb. d. 9. Nov. 1814 zu München, † d. 29. Sept. 1861, war ein Schüler Ett's u. längere Zeit Musiklehrer u.

Organist, zuletzt (seit 1853) Chordirigent an der St. Annakirche daselbst. Er schrieb Mehreres für die Kirche, Vesperpsalmen, Messen, Requiem's, auch weltliche Kompositionen, u. ist noch bemerkenswert als Erfinder der musikalischen Stenographie. Eine Anleitung hierzu veröffentlichte er unter dem Titel: „Kurzgefasste Anleitung zur musikal. Stenographie. München 1853." Ein zweiter Teil, welcher die Anwendung der Stenographie auf den mehrstimmigen Musiksatz lehren sollte, kam nicht mehr zur Herausgabe. 1856 edierte er „Geschichte der musikalischen Notation."

Baeumker, Dr. Wilhelm, geb. 25. Okt. 1842 zu Elberfeld frequentierte nach Vollendung seiner Gymnasialstudien die Akademie in Münster u. die Universität Bonn, ward 1. Sept. 1867 in Köln zum Priester geweiht; 1869 erhielt er die Kaplaneistelle in Niederkrüchten (Kr. Erkelenz) u. ist jetzt Pfarrer in Rurich. In Niederkrüchten traf er als Pastor den als Litterarhistoriker bekannten Dr. Lindemann († 20. Dez. 1879), dessen leuchtendes Beispiel ihn anspornte, in seinen Mussestunden litterarisch thätig zu sein, namentlich auf dem Gebiete der mittelalterlichen Musik u. Hymnologie. Bisher veröffentlichte er an musiklitterar. Werken: „Palestrina" (Freibg. i. Br. 1877); „Orlandus de Lassus" (ebenda 1878); „Zur Geschichte der Tonkunst in Deutschland" (das. 1881); Namen- u. Sachregister zur fünfbändigen Musikgeschichte v. A. W. Ambros (Leipzig, 1882); „Das kathol. Kirchenlied" 3 Bde. (Freibg. i. Br. 1883, 1886, 1891); „Niederländische geistl. Lieder mit ihren Singweisen" (Leipzig 1888). Ausserdem ist er Mitarbeiter an der „Allgem. deutschen Biographie," am „Kirchenlexikon von Wetzer u. Welte" u. vielen Zeitschriften. 1884 verlieh ihm S. M. König Albert v. Sachsen das Ritterkreuz des Albrechtsordens; im Januar 1890 die Universität Breslau den Titel „Doctor theolog."

Becher, Joseph, geb. den 1. Aug. 1821 zu Neukirchen bei hl. Blut in Niederbayern, fand durch sein hervorragendes Talent zur Musik, das sein Vater nach Kräften auszubilden bemüht war, Aufnahme in das k. Musik- u. Studienseminar St. Emmeran in Regensburg. Hier leistete er als Sänger, Organist, Violinspieler u. s. w. vortreffliche Dienste. Als Gymnasiast machte er schon anerkennenswerte Versuche in der Komposition. 1846 erhielt er die Priesterweihe, wirkte dann als Seelsorger u. bald als Seminarspräfekt in Amberg, bis er 1852 durch die Beförderung zum Chorregenten daselbst den seinen Kenntnissen in der theoretischen u. praktischen Musik angemessenen Platz erhielt; als solcher wirkte er seitdem sehr vorteilhaft auf die musikal. Zustände Ambergs ein. Er starb als Pfarrer u. Dekan zu Mintraching bei Regensburg am 23. Sept. 1888. Ausser mehreren weltlichen Kompositionen schrieb er 12 grössere u. 50 kleinere Messen, 24 grössere u. 13 kleinere Litaneien, 21 Requiem, 5 Vokal- u. 3 figurierte Vespern, 80 Gradualien u. Offertorien für Gesang allein, 20 solche mit Instr.-Begleitung, Hymnen, Te Deum laudamus u. a. m.

Beck, P. Lullus, ein Benediktiner u. Chordirektor am Dom zu Fulda, vorzüglicher Organist u. gründlicher KKomponist, geb. 5. Juni 1715 zu Oxfurt, bildete sich selbst grösstenteils nach guten Mustern u. unterstützt von den besten Lehrbüchern, zu dem umsichtigsten, tiefsten Kenner der Harmonie. Kompositionen von ihm sieht man selten; aber in den Choralbüchern zu Fulda hat er als der Erste eine Generalbassbegleitung beigesetzt. † 1793.

Becker, C. Ferd., geb. 17. Juli 1804 in Leipzig, war Organist an der Peterskirche daselbst, berühmt als gelehrter Schriftsteller, durch Herausgabe älterer Kirchenmusik u. als Orgelkomponist, privatisierte von 1856 bis zu seinem Tode, 26. Okt. 1877, in Plagwitz. Von seinen Schriften seien genannt: „Systematisch-chronolog. Darstellung der musikal. Litteratur," Leipzig, 1836, 1839. „Die Tonwerke des 16. u. 17. Jhdts., od. systemat.-chronologische Zusammenstellung der in diesem Jhdt. gedruckten Musikalien. Leipzig, 1847," — „Die Tonkünstler des 19. Jhdts. Leipzig, 1849" u. a. Er war einer der bedeutendsten Orgelspieler Deutschlands.

Bedos de Celles, Jean François, geb. 1714 zu Chaux, Benediktinermönch zu Toulouse, einer der gelehrtesten u. kunstfertigsten Orgelbaumeister, die es vielleicht gegeben. Auch als Schriftsteller ist er aufgetreten, u. sein Hauptwerk **„L'art du facteur d'Orgues"** ist das Schätzbarste u. Ausführlichste, was über die Orgelbaukunst geschrieben worden ist. † 25. Nov. 1779.

Beethoven, Louis van, geb. d. 17. Dez. 1770 zu Bonn, wo sein Vater churfürstl. Hofsänger war, erhielt seit seinem 5. Jahre an von diesem einen strengen Musikunterricht; seine Erziehung war aber der Art, dass durch sie der später so sehr hervortretende Keim der Ungeselligkeit u. Misanthropie gelegt wurde, welche an so vielen Stellen seiner Werke einen düsteren Charakter eingetragen u. den Meister in dunkelfärbigen Lichtern u. in der Zeichnung unheimlich leidenschaftlicher Stimmungen sich abquälen liessen. Im Alter von 12 Jahren setzte er alles durch sein Klavierspiel u. sein freies Fantasieren in Erstaunen. 1792 schickte ihn der Kurfürst von Köln nach Wien, um unter der Leitung Jos. Haydn's seine Studien zu vollenden. Ein Ruf als Kapellmeister des Königs von Westphalen erging an ihn 1809, er lehnte ihn jedoch ab u. verblieb in Wien, vielmehr in der Nähe Wiens, im Dorfe Mödling in trüber Einsamkeit und Zurückgezogenheit. Hier schuf er seine grossen, unerreichten Instrumentalwerke. Die letzten 15 Jahre seines Lebens, dem am 26. März 1827 der Tod ein Ziel setzte, musste er eines der grössten Leiden, die einen Musiker treffen können, die Taubheit, ertragen.

Seine Instrumentalwerke kommen hier nicht in Betracht; hier ist nur von seinen Kirchenkompositionen die Rede. Nehmen seine Gesangskompositionen im Allgemeinen schon eine zweite Stelle im Vergleich zu

seinen Instrumentalwerken ein, indem die orchestralen Mittel zu oft den Gesang überwuchern u. die Singstimmen auch eine instrumentale Behandlung nicht verkennen lassen, so muss ein geradezu ungünstiges Urteil über seine Kirchenwerke gesprochen werden.

Zwei Messen entsprangen seinem schöpferischen Genius — die erste in C, op. 86, 1810 für den Fürsten Esterhazy, die zweite in D, op. 123, für den Kardinal Rudolph 1819 komponiert. Im Allgemeinen hatte B. Neigung zur Kirchenmusik, aber wohl nur zur KMusik, wie er sie auffasste u. sich vorstellte. Er komponierte sie ganz subjektiv u. so von allen äusseren Rücksichten unabhängig, wie kaum ein neuerer Tonsetzer auf diesem Felde vorgegangen; nur seine Stimmung gab er, die Stimme der Kirche war für ihn nicht im Geringsten massgebend, u. auch die durch die Messliturgie vorgeschriebenen Grenzen (man sehe die ungebührliche Länge z. B. des Gloria, Credo, Agnus in seiner D-Messe) bestanden für ihn nicht; er liess sich nur von dem Strome seiner eigenen Empfindungen forttragen, so dass seine Messen nicht als Werke für die Kirche, sondern als meisterhafte Schöpfungen für geistliche Konzerte sich darstellen. Dahin laufen auch die Urteile der gewichtigsten Autoritäten hinaus. Schindler, der gewissenhafte u. innig befreundete Biograph Beethovens, schreibt: „Mit ziemlicher Gewissheit kann gesagt werden, dass seine religiöse Anschauung weniger auf einem religiösen Kirchenglauben beruht, als vielmehr im Deismus seine Quelle hat.“ Bei solcher religiöser Richtung war B. an u. für sich unfähig, kirchliche Musik für den kathol. Gottesdienst zu schreiben. Die einzelnen Teile seiner Messen sind religiöse Kantaten, die mit jedem andern etwas religiösen Texte für sich allein gerade so gut gesungen werden können. Der pantheistische Musikgelehrte Ludw. Nohl sagt: „Dieses Werk (II. Messe) hat in seinem eigentlichen Geiste mit der Kirche nur das gemein, was wir den Inhalt und Ursprung aller Religion nannten, die tiefe u. volle Hingebung der Seele an die Gottheit, das Heimweh der Seele nach ihrem Urquell. — Es ist von den unterliegenden Worten so unabhängig, dass der Komponist selbst der Musik ebenso einen andern deutschen Text unterlegen lassen wollte, wie der ersten Messe. Er hat ganz gewiss die Worte nur beibehalten, weil ohne Worte nicht gesungen werden kann. Sein Werk ist Instrumentalmusik; es hat keinen bestimmten Wortsinn; keinerlei bestimmte Vorstellung liegt zu Grunde.“ Marx in seiner Biographie bemerkt: „B. fehlte für die erste Messe nicht blos der konfessionelle Anschluss an ihren Inhalt u. Zweck, sondern auch das Einheimisch-Sein in der Chorkomposition .... Nicht eigene Gläubigkeit u. nicht Hingebung an den Kirchendienst, sondern ganz freie schöpferische Fantasie konnte einzig Beethovens zweite Messe hervorbringen. Damit war aber entschieden, dass nicht der Glaube u. Sinn der Kirche u. des Kirchenwortes, noch weniger ihre äusserlichen Bedingnisse für die Komposition bestimmend wurden.“

B.'s Werke für die Kirche sind keine kirchliche Musik, es ist in ihnen zu viel wogende Leidenschaft, sie stehen mit seinen weltlichen Kompositionen in mehr als einer Beziehung auf e i n e r Stufe. Kirchenmusik zu schreiben, war aber auch nicht sein Beruf. Traurig ist es nur, dass der unerreichte Tonmeister auf weltlichem Gebiete von einer folgenden Epoche zum Schöpfer u. Ausgangspunkt einer neuen, aber desto unkirchlicheren Kirchenmusik gemacht wurde. Zumal seit B. ward der Kirchenstyl aus seinen alten Formen gänzlich herausgerissen, man verlor die Einsicht in die zu lösende Aufgabe vollends; der weltliche Styl ward der Kirche aufgedrängt, u. berufen od. unberufen, religiös od. irrereligiös glaubte jeder mit dem weltlichen Styl Vertraute auch Kirchenmusik schreiben zu können. — Biographien dieses Meisters sind vorhanden von Schindler, Marx, Nohl, Oulibischef; die gründlichste lieferte A. W. Thayer (deutsch von H. Deiters).

Beldemandis, auch **Beldomandis Prosdocimus de,** um 1422 Prof. der Philosophie zu Padua, war ein berühmter musikal. Schriftsteller. Von seinen musikal. Schriften veröffentlichte Conssemaker fünf im III. Bande seiner „Scriptores."

Belem, A n t o n i o d e, geb. um 1620 zu Evora in Portugal, gest. um 1700 im Hieronymitanerkloster zu Belem, wird von den Portugiesen zu ihren berühmtesten Komponisten aus dem 17. Jhdt. gezählt; er war erst Chorvikar, dann Kapellmeister u. zuletzt Prior seines Klosters.

Beliczay, J u l i u s v., geb. 10. Aug. 1835 zu Komorn in Ungarn, widmete sich nach absolvierten Gymnasialstudien dem Ingenieurfache, nach einigen Jahren aber verliess er dasselbe, um ganz der Musik zu leben. Frühzeitig im Klavierspiel wohl unterrichtet, zeigte er auch Talent zur Komposition; weitere Ausbildung in Theorie u. Praxis gewann er in Wien, besonders durch Hoffmann, Krenn, Notebohm u. A. Halm, wo er dann auch als Pianist, Komponist, musikal. Schriftsteller u. Lehrer für Harmonie, Kontrapunkt u. Komposition 20 Jahre (1851—71) thätig war. 1871 siedelte er nach Budapest über, wo sein Talent durch Fr. Liszt thatkräftige Förderung fand. Seit 1888 fungiert er als Professor der Kompositionslehre an der k. ung. Landesmusik-Akademie. Neben zahlreichen weltlichen Kompositionen (Sinfonien, Streichquartetten, Klavierstücken, Sonaten, Serenaden, Liedern) pflegt B. jetzt mit Vorliebe die kirchliche Musik (Ave Maria, mehrere Offertorien, eine Messe in F, welche besondere Anerkennung fand, marian. Antiphonen, alles mit Orchesterbegleitung u. s. w.). Auch ist B. vom Kaiser von Österreich u. dem Könige Georg von Hannover durch goldene Medaillen geehrt worden. Gegenwärtig bearbeitet er ein theoret.-praktisches Lehrbuch der Musik u. Komposition, dessen I. Band (Elemente der Musik) in ungarischer Sprache bereits im Verlag der Eggenberger'schen Buchhandlung in Budapest erschienen ist.

Bellermann, Joh. Friedrich, Dr. theol. et phil., geb. zu Erfurt am 8. März 1795, gest. d. 5. Febr. 1874 als pens. Direktor des Gymnasiums zum grauen Kloster in Berlin, beschäftigte sich viel mit der Musik der alten Griechen u. edierte mehrere Schriften hierüber; so „die Hymnen des Dionysius u. Mesomedes. Text u. Melodien nach Handschriften u. den alten Ausgaben bearbeitet“ (Berlin 1840); „die Tonleitern u. die Musiknoten der alten Griechen“ (Berlin 1847.) „Anonymi Scriptio de Musica.“ Berlin 1841 (letzteres von vorzügl. Bedeutung.) Sein Sohn Heinrich B., geb. zu Berlin am 10. März 1832, trat in die Fusstapfen des Vaters u. richtete seine Forschungen auf die mittelalterliche Musik. Die Resultate seiner Studien veröffentlichte er in dem verdienstlichen Werke: „Die Mensuralnoten u. Taktzeichen des 15. u. 16. Jhdts.“ (Berlin 1858) u. in der in Chrysanders „Jahrbüchern“ erschienenen „Erklärung des Diffinitorium Tinctoris.“ Dann gab er eine Überarbeitung u. Erweiterung des Gradus ad Parnassum von Fux unter dem Titel: „Der Kontrapunkt od. Anleitung zur Stimmführung in der musikal. Komposition. Berlin 1862.“ heraus. Vorerst als k. Gesanglehrer in Berlin angestellt, führt er seit 1861 den Titel eines k. Musikdirektors u. trat 1866 als Professor der Musik an B. Marx' Stelle. Seine Kompositionen bestehen in Oratorien, Psalmen, Motetten u. a. m.

Beltjens, Mathias Joseph Hubert, geb. 14. Nov. 1820 zu Roermond (holländ. Provinz Limburg), pflegte schon frühzeitig Musik u. leistete besonders vieles als Klarinettspieler. 1836 kam er in's Konservatorium für Musik in Lüttich u. studierte dort Harmonie, Kontrapunkt u. Fuge unter Leitung des Direktors Daussoigne-Mehul. 1839 trat er in's Konservatorium zu Brüssel über u. machte den nämlichen Studienkursus unter F. J. Fetis durch u. errang sich einen Preis aus der Komposition. 1840 nach Roermonde zurückgekehrt, ward er 1845 zum Professor für Piano u. Gesang am Gymnasium zu Katwyk am Rhein ernannt, wo er auch als Organist fungierte u. mit allen Orchesterinstrumenten sich bekannt machte. Im Jahre 1853 in seiner Vaterstadt zum Direktor der kgl. Harmonie ernannt, übernahm er zugleich die Leitung des Orchesters, der Liedertafel u. einer Musikschule. Bis zu dieser Zeit edierte er viele weltliche Kompositionen, doch auch einige kirchliche, welche zwar noch die moderne Richtung einhaltend, doch im allgemeinen höher standen, da B. schon ahnte, dass dies der richtige Kirchenstyl nicht sein könne Seit 1857 befindet sich B. in Rotterdam als Musikdirektor u. Chorregent an der St. Antoniuskirche. Seitdem verschaffte er sich eine tiefere Einsicht der wahren Kirchenmusik durch Lesen der kirchenmusikalischen Zeitschriften von Oberhoffer u. Witt u. durch Studium des Chorals u. der alten Tonmeister. Mit seinem Op. 117 beginnen seine besseren Kirchenkompositionen, welche bereits bis zu op. 142 angelangt, seinem Namen einen sehr guten Klang in der kirchenmusikalischen Welt gewonnen haben. Er bemühte sich

auch viel um den holländ. St. Gregoriusverein u. gründete einen solchen für die Diözese Rotterdam nebst einer Kirchenmusikschule für Chorknaben. Seine veröffentlichten Kirchenkompositionen bestehen in Offertorien, Messen (Missa toni phrygii, Missa in h. S. Josephi für Alt, Tenor u. 2 Bässe, Missa III. p. defunct. für Tenor, Bass u. Orgel, Missa IV. f. Diskant, Alt u. Orgel, Missa V. in h. S. Ludovici f. gemischte Stimmen), Motetten (Exultate Domino, XVIII Cant. sacrae ad 4 voc. inaeg.; Cantemus Domino, XXV Cant. f. Sopran, Alt u. Orgel u. a.); Modulationen in den alten Kirchentonarten op. 126; 24 Orgelstücke in den alten Kirchentonarten; 42 Vor-, Zwischen- und Nachspiele in den alten Kirchentonarten, op. 133 u. s. w.

Bendenelli, Agostino, Kanonikus regul. Lateran., Kontrapunktist, geb. um 1550 zu Lucca, gest. zu Rom um 1610. Seine Kompositionen, z. B. 4- u. 5stim. Cantiones sacrae, werden sehr gerühmt.

Benevoli, Orazio, geb. 1602 zu Rom, einer der berühmtesten Kontrapunktisten des 17. Jhdts, genoss den Unterricht vortrefflicher Meister (von Victor Ugolino oder Bern. Nanino), u. ward zuerst Kp.-M. an der Kirche S. Luigi de Francesi in Rom. Später trat er in die Dienste des Erzherzogs von Österreich in Wien, 1646 wurde er nach seiner Rückkehr nach Rom Kp.-M. an S. Maria Maggiore u. noch in demselben Jahre an S. Peter, welche Stelle er bis zu seinem Tode, 17. Juni 1672, verwaltete. Seine Stärke bestand hauptsächlich darin, sich mit Freiheit in der grössten Vielstimmigkeit zu bewegen; er hat Kirchenstücke für 12, 16 u. 24 reale Stimmen gesetzt, und wir haben von ihm eine Messe zu 48 Stimmen (12chörig); auch erwähnt man von ihm das Kunststück einer Messe für 12 obligate Soprane. Er und Carissimi waren die Koryphäen der zweiten Hälfte des 17 Jhdts.

Benincasa, Giacomo, Sänger an der päpstl. Kapelle u. 1607 Direktor derselben, starb 1613 u. hinterliess 5-, 6-, 8- u. 12stimmige Motetten.

Benno, der heil., geb. 1010 zu Hildesheim, aus dem gräfl. von Woldenbergischen Geschlechte, war erst Benediktinermönch, dann Kanonikus zu Goslar, 1066 Bischof zu Meissen, 1523 kanonisiert von Papst Hadrian IV., soll für den deutschen Kirchengesang viel gethan haben; einige schrieben ihm sogar das Lied „Ein Kindelein, so löbelich." fälschlich zu.

Benz, Joh. Bapt., geb. 17. Juni 1807 zu Lauchheim in Württemberg, erhielt seinen ersten musikal. Unterricht von dem Chorregenten Dreyer in Ellwangen, wo er das Gymnasium besuchte. Nachdem er $4^1/_2$ Jahre an der Universität Tübingen Philosophie u. Theologie gehört hatte, wendete er sich mehr der Musik zu u. fand als Hofmeister bei einer musikal. Familie Gelegenheit, fremde Länder zu besuchen. 1831 aber nahm er die Stelle eines Lehrers der deutschen Sprache am Kollegium zu Châlons sur Marne an. 1836 zog er nach Rom, wo er

beinahe zwei Jahre verblieb u. im persönlichen Verkehre mit Baini die alte Kirchenmusik studierte. 1838 war er durch Vermittlung des Kardinals Wisemann als Lehrer der neueren Sprachen u. der Musik im kathol. Kollegium Oscott in England thätig, bis er 1841 die Stelle eines Chordirektors u. Organisten an der neuerrichteten Kathedrale zu Birmingham übernahm. 1843 kehrte er nach Deutschland zurück, verweilte einige Zeit in München u. Wien u. wirkte seit 1846 als Musiklehrer des kathol. Schullehrerseminars u. Domorganist zu Speier. Als gediegenen u. strengen Kompositeur bewies er sich besonders durch seine Messe: „O clemens, o pia, o dulcis Virgo Maria," welche zur Domfeier in Speier 1853 komponiert u. bei dieser Gelegenheit unter grossem Beifalle kompetenter Richter aufgeführt wurde. Ausserdem edierte er noch vier Messen für 3 u. 4 Singstimmen mit Orgel, Offertorien u. Gradualien, u. seine „Harmonia sacra" bietet die gewöhnlichsten Choräle beim katholischen Gottesdienste mit Orgelbegleitung. 1869 wurde er von der Universität mit dem Doktor-Titel beehrt; 1871 erhielt er den Titel „Domkapellmeister," ging 1878 in Quieszenz u. starb d. 24. Juli 1880.

Berardi, Angelo, geb. zu S. Agatha im Bolognesischen um die Mitte des 17. Jhdts., war zuerst Kp.-M. am Dom zu Spoletto, dann zu Viterbo, zuletzt an der Kirche S. Maria di Trastevere. Er schrieb Psalmen, Motetten, Offertorien u. fünf fleissig gearbeitete theoretische Werke.

Berchem, Jacques, auch **Jachet von Mantua** geheissen, ein im 16. Jhdt. berühmter niederländ. Meister des Kontrapunkts, zu Berchem bei Antwerpen geb., woher er auch seinen Namen hat, blühte besonders zwischen 1539 u. 1561; er lebte lange in Mantua u. soll noch 1580 am Leben gewesen sein.

Berent, Simon, ein gelehrter Musiker u. Kontrapunktist, geb. 1585 in Preussen, trat 1608 in die Gesellschaft Jesu, lehrte an verschiedenen Orten alte Sprachen, Philosophie, Theologie u. Musik, machte als Beichtvater des polnischen Prinzen Alexander grosse Reisen durch Italien u. Deutschland u. starb 16. Mai 1649 als Rektor des Kollegiums zu Braunsberg. (Litaneienwerke, 1638 u. 1639).

Beretta, Francesco, Kontrapunktist des 17. Jhdts. aus der röm. Schule, Kanonikus u. Kp.-M. zu S. Peter im Vatikan, gest. 1694. Baini berichtet von sehr vielen Kompositionen desselben, die von der tiefsten Kenntnis der Harmonie zeugen sollen.

Berkzaimer, Wolfgang, ein deutscher Kontrapunktist und Kirchenkompositeur um die Mitte des 16. Jhdts.

Bernabei, Giuseppe Ercole, geb. um 1620 zu Caprarola im Kirchenstaate, einer der grössten Harmonisten des 17. Jhdts. u. Schüler des Oraz. Benevoli, war 1662—67 Kp.-M. am Lateran, dann bis 1672 an der Kirche S. Luigi de Francesi u. von da ab bis 1674 an der

Peterskirche Nachfolger seines Lehrers Benevoli. 1674 wurde er in die Dienste des Kurfürsten von Bayern als Hofkp.-M. nach München berufen, wo er 1687 starb. Werke: 1. Band Madrigale 3—4 voc. Rom 1669; eine Sammlung Motetten, München 1691; die vatikan. Bibliothek verwahrt von ihm Messen, Psalmen, Offertorien zu 4, 8, 12 u. 16 Stimmen. Von seinen zwei Söhnen, Giuseppe Antonio und Vicenzo, zeichnete sich ersterer besonders aus. Zu Rom 1659 geb., folgte er 1674 seinem Vater nach München u. unter dessen Leitung bildete er sich zu einem hervorragenden Meister aus. Obschon er sich vorzugsweise im höheren Opernfach hervorthat u. im Kirchenstyl den Vater kaum erreichte, so verläugnet sich doch in keiner seiner geistlichen Kompositionen die reine Überlieferung der grossen röm. Schule, die sich vom Vater auf ihn vererbt hatte. An melodischem Fluss u. Freiheit war er eine Stufe höher gestiegen. In Anerkennung seiner Meisterschaft wurde ihm nach seines Vaters Tode die kurfürstl. Hofkapellmeisterstelle nebst dem Hofratstitel zu Teil; † in München d. 9. März 1732. (Missae septem cum 4 voc. Aug. Vind. 1710; Motetten, 9 Lamentationen u. a. m.; meistens als Autographa auf der Münchener Bibliothek.) — Vincenz B., geb. 1666 zu Rom, gest. 1690 in München, schrieb einige Opern.

Bernardi, Stefano (Bernardio) wirkte vorerst als angesehener Komponist in Verona, dann seit etwa 1624, nach Salzburg berufen, daselbst als Domkapmstr., wohl bis 1648, da in diesem Jahre ein anderer, A. Hofer, als solcher erscheint. Einige seiner Werke erschienen im Drucke, z. B. eine 5stimmige Messe mit Basso continuo in einer Sammlung, Antwerpen 1619, Salmi concertati zu 5 Stimmen (Venedig 1637), Motetten; andere befinden sich als Mskr. im Domarchiv zu Salzburg: sehr viele Introitus, meist 5stimmig, Antiphonen u. Hymnen für die höchsten Festtage 5stimm, verschiedene Cantiones de Ss. Sacramento, manche davon 2chörig; Invitatorium et Responsoria in festo Nativ. et Resur. D. N. J. Ch, andere Invitatorien, Bittgesänge, Magnificat secundum 8 tonos 4- u. 5stim., zuletzt sein grösstes Werk: Das vollständige Officium Defunctorum nebst zwei Requiem für 4—8 Stimmen. Auch ein theoretisches Werk „Porta musicale" (Verona 1615) schrieb er. Schon 1624 zeichnete sich B. auf dem Titel gedruckter Motetten als „Canonicus S. Mariae ad Nives et Metropolitanae Ecclesiae Praefectus," welches geistl. Beneficium ihm als Remuneration eines vorzüglich schönen kirchl. Musikstückes zugewendet wurde.

Bernards, Joseph, geb. 16. Okt. 1844 zu Dernau (Kr. Ahrweiler), genoss seine weitere musikalische Ausbildung bei dem Musikdirektor M. Töpler in Brühl, übernahm dann die Organistenstelle an der kathol. Pfarrkirche in Neuwied. Hierauf wendete er sich nach Berlin, um in dem k. Institute für Kirchenmusik unter Leitung des Prof. A. Haupt seine musikalischen Studien fortzusetzen. Von da wurde er als Musik-

lehrer an das kathol. Lehrerseminar in Cornelymünster u. 1882 als solcher nach Kempen am Rhein berufen. Er veröffentlichte eine Anzahl meist leicht bis mittelschwerer Orgelkompositionen, eine Harmoniumschule (op. 26), mehrere Messen für 4stim. Männerchöre, eine Singmethode; bei Heesen & Kaiser in Kempen gab er eine Klavierschule u. eine Sammlung Männerchöre heraus.

Bernhard, der heil., Abt von Clairveaux, geb. 1091 zu Fontaine in Burgund, trat 1113 in das Kloster Citeaux u. wurde 1115 zum Abte des kurz vorher gegründeten Klosters Clairveaux erwählt. † 1153. Er war nicht blos der glänzendste Stern des Cisterzienserordens, sondern entfaltete sozusagen europäische Wirksamkeit. Neben der vortrefflichsten klösterlichen Disziplin richtete er sein Augenmerk auch auf den Gottesdienst u. die Feier der kirchl. Tagzeiten, wobei er auf würdigen u. rein kirchl. Gesang drang. In mehreren seiner Briefe spricht er sich ganz klar aus, wie der Kirchengesang ausgeführt werden soll. Solche Bestimmungen traf er auch für seinen Orden, welcher sich treu daran hielt; daher kommt es, dass dem Cisterzienserorden nachgerühmt wird, er habe den röm. Gesang am reinsten bewahrt. Dem hl. Bernhard wird eine kleine Anleitung zum Choralgesange zugeschrieben: „Tonale S. Bernardi“ (im 2. Band der Script. eccl. de musica von Gerbert abgedruckt), welche doch wohl nur unter seiner Leitung für seinen Orden gefertigt wurde.

Bernier, Nicolas, geb. zu Nantes 28. Juni 1664, gest. zu Paris 5. Sept. 1734, Kap.-M. an der Kapelle des franz. Königs, war einer der geschicktesten franz. Komponisten seiner Zeit im strengen Satze. Sein Vorbild war Caldara, der ihn auch in die Geheimnisse seiner Kunst einweihte, u. den er auch bis in's Kleinste nachahmte. In Versailles errichtete er eine Musikschule, aus welcher die tüchtigsten Tonkünstler hervorgingen, besonders Kontrapunktisten. Durch diese Schule, der man in Paris bald eine andere nachbildete, verpflanzte er die ächte Fuge nach Frankreich, welche bis auf ihn fast alleiniges Eigentum der ital. Komponisten geblieben war.

Berno von Reichenau war ein Deutscher von Geburt u. Benediktinermönch zu Prüm bei Trier. 1008 bestellte ihn Kaiser Heinrich II. zum Abte von Reichenau im Bodensee, wo die Klosterzucht ganz verfallen war. Berno stellte durch sein 40jähriges weises Wirken den alten Glanz Reichenaus u. seiner Schule wieder her. Er war einer der vorzüglichsten Gelehrten seiner Zeit, Dichter, Redner, Philosoph u. in der Musik theoretisch u. praktisch gebildet. Ein Hauptverdienst B.'s besteht auch in den Verbesserungen, welche durch ihn in der Kirchenmusik in Deutschland eingeführt wurden. 1014 hatte er den Kaiser nach Rom begleitet u. suchte dann das Bessere, was er dort in Betreff der KMusik kennen gelernt, in seinem Vaterlande zu verwerten. Er starb 7. Juni 1048. Von seinen musikal. Werken sind zu nennen:

„De varia psalmorum atque cantuum modulatione“; „Prologus in Tonarium“; „Tonarius“; „De consona tonorum diversitate.“ Tritenheim erwähnt auch eines „Liber de instrumentis musicis et de mensura Monochordi.“ Erstere Schriften hat Gerbert in seinen Script. Mus. aufgenommen.

Bertali, Antonio, kais. Kap.-M. in Wien, geb. 1605 zu Verona, war seiner Zeit ein sehr angesehener Komponist. Ausser einigen Opern schrieb er auch eine grosse Anzahl Messen, Kyrie, Magnificat u. einen „Thesaurus musicus trium instrumentorum.“ † 1. April 1669 in Wien.

Bertani, Lelio, geb. zu Brescia um 1520, anfangs Kap.-M. am Dome daselbst, dann des Herzogs Alphons von Ferrara, zuletzt am Dome zu Padua, wo er 1600 starb, wird er als grosser Kontrapunktist u. fruchtbarer Komponist gerühmt.

Bertini, Salvadore, geb. zu Palermo 1721, studierte auf dem Konservatorium zu Neapel unter Leo, schrieb anfangs für's Theater, wodurch er so viel Ansehen gewann, dass ihm die Stelle eines königl. Kap.-M. zu teil wurde. Später schrieb er ausschliesslich kirchl. Sachen, unter denen sich besonders ein Requiem für die Exequien Carls III. dann ein zweichöriges u. ein vierstimmiges Miserere auszeichnen. † 16. Dez. 1794. Sein Sohn B., Abbate Giuseppe, geb. zu Palermo 1756, ward sein Nachfolger u. komponierte vieles für die Kirche. Er schrieb auch ein Buch: „Dizionario storico-critiche degli scrittori di musica.“ Palermo 1814.

Bertolusi, Vinc., geb. zu Mantua, blühte zu Ende des 16. Jhdts.; von ihm sind „Sacrae cantiones 6, 7, 8 et 10 vocum“ vorhanden.

Bertoni, Ferdinando, geb. den 15. Aug. 1725 auf der kleinen Insel Salo bei Venedig, gest. den 1. Dez. 1813, Schüler des P. Martini, wurde zuerst Organist an der Markuskirche zu Venedig, dann nach u. nach Lehrer u. Kap.-M. an den dortigen Musikschulen. 1784 folgte er Galuppi als erster Kap.-M. der Markuskirche, u. zog sich 1810 in's Privatleben zurück. Von ihm kennt man Psalmen, Improperien, Oratorien, Opern u. a. Wenn seine Werke auch weniger Originalität aufweisen, so sind sie doch sämtlich geschmackvoll u. von musterhafter Faktur.

Beuf, Jean le, auch **Lebeuf** geschrieben, ein sehr gelehrter und fruchtbarer Schriftsteller, Professor u. Kanonikus zu Auxerre, geb. daselbst 4. März 1687, gest. 1760, ward 1740 ordentl. Mitglied der franz. Akademie u. hat viele geistreiche Artikel über Gegenstände der schönen Künste geschrieben, darunter „Traité historique et pratique sur le Chant eccl.“ (Paris 1739 et 41), eine „Dissertation über die Verdienste des Remigius u. Hukbald“; ferner „Sur l'historie eccl. et civile de Paris,“ worin interessante Aufschlüsse über den Zustand der französ. Musik in der Zeit von 1031—1304 enthalten sind.

Bevin, Elway, engl. Tonkünstler u. Kontrapunktist zu Ende der Regierung Elisabeths. Er war aus Walis gebürtig und genoss den Unterricht des berühmten Tallis, auf dessen Empfehlung er auch Organist an der Kathedrale zu Bristol wurde; diese Stelle verlor er wieder 1637 wegen seiner Anhänglichkeit an die kathol. Kirche. Er hat mehrere Kirchenkompositionen u. auch ein theoretisches Werk über die Kanons geliefert.

Bianchi, Andrea, geb. zu Sarzana im Genuesischen 1580, war erst im Dienste eines genuesischen Edlen, Carlo Zibo, u. wurde dann Organist in Chiavara. In Venedig u. Amsterdam sind von seinen Kompositionen in den Jahren 1611 u 1626 Motetten u. Messen zu 2–8 Stimmen erschienen.

Bianchini, Giov. Battista, von 1684 bis zu seinem Tode 1708 Kap.-M. an S. Giovanni im Lateran, komponierte viele Messen und Motetten u. dgl.

Bianciardi, Francesco, in Casola, einem Schlosse bei Siena, gebürtig, war Domkap.-M. in Siena um 1600 u. schrieb während seines kurzen Lebens von nur 35 Jahren viele vortreffliche Werke, von denen Motetten zu 4, 5, 6, 7 u. 8 Stimmen, mit u. ohne Orgelbegleitung, 4- u. 8stim. Messen u. 4stim. Psalmen zu Venedig gedruckt sind. Baini schätzt ihn sehr hoch u. fügt noch das Urteil Pitoni's bei, wonach B. auch ein bedeutender Orgelspieler gewesen sei.

Bibel, Andreas, ein vorzügl. Organist in Wien, geb. daselbst 8. April 1807, kam im Alter von 11 Jahren zu Albrechtsberger ins Kapellhaus u. erhielt von A.'s Nachfolger Preindl Generalbassunterricht. Bald war er so weit vorgeschritten, dass er den Organistendienst in der Pfarrkirche S. Leopold versehen konnte; einige Jahre später wurde er Organist in der Metropolitankirche S. Stephan. Er schrieb mehrere kirchliche Musikstücke. † 1878.

Biber, Franz Heinrich von, geb. 1644 zu Warthenberg an der böhmischen Grenze, erwarb sich als Violinvirtuos grossen Ruhm in Deutschland, Frankreich, Italien u. dadurch den Reichsadel, ward 1684 zum fürstbisch. Kap.-M. in Salzburg bestellt u. wirkte als solcher bis zu seinem Tode, 3. Mai 1704. Er war tüchtiger Komponist u. es finden sich im Domarchive noch einige seiner Kirchenwerke, so ein „Stabat mater" 4 voc., im Kloster Lambach zwei grössere Messen mit Instr.-Begleitung; im Salzburger Katalog finden sich Themen von mehreren Messen u. 8 Regina coeli angegeben, die Kompositionen selbst fehlen. — 2) Carl Heinrich de Biber, der Sohn des vorigen, welcher auch „hochfürstl. Salzb. Kap.-M. u. Kammerdiener" war u. auch manche kirchl. Musikwerke lieferte z. B. Missa S. Magdalenae 4 voc., Tympani, 2 Clarini obl., 2 Violini c. Organo; Missa in Contrapuncto a 4 voc. c. Org.; Offertorium de venerab. Sacramento; „Tenebrae"; „Recessit Pastor," welche noch im Msk. in Salzburg vorhanden sind.

Biechteler, Matthias Sigismund de Greiffenthal, war von 1700—42 Organist in Salzburg u. wird auch angeführt als „Hochfürstl. Salzburg. Truchsess u. Hoff-Kapellmeister auch Dero Hoff-Kapellhaus Inspektor." Von seinen Kompositionen bewahrt das Salzburger Domarchiv noch mehrere.

Biffi, Antonio, Kap.-M. zu S. Marco (seit 1701) u. am Konservatorium der Mendicanti in Venedig, um die Mitte des 17. Jhdts. daselbst geb., u. gest. im März 1736, war seiner Zeit ein geschätzter u. mustergiltiger Komponist; besonders berühmt war sein Oratorium „il figliuol prodigo."

Bigaglia, Diogeno, geb. zu Venedig gegen Ende des 17. Jhdts. u. Benedictinermönch im Kloster S. Giorgio Maggiore daselbst, war einer der angesehensten Tongelehrten seiner Zeit u. als Orgelspieler sehr berühmt. Eine grosse Anzahl seiner Werke verblieb in seinem Kloster als Msk.

Binchois, Gilles od. Egide, franz. Kontrapunktist, geb. zu Binche, einem Städtchen bei Mons im Hennegau, der berühmteste Meister seiner Zeit neben Dufay, war Lehrer mehrerer berühmter Meister des 15. Jhdts., wie des Oghenheim, Regis, Busnois, Caron u. Faugues. Von seinen geistl. u. weltl. Kompositionen ist bis jetzt wenig aufgefunden worden. † 1460 zu Lille.

Biordi, Giovanni, war seit 1717 Sänger in der päpstl. Kapelle, von 1722 an Kap.-M. an der Kirche S. Giacomo degli Spagnuoli. Letztere Stelle erhielt er im Wege seiner Prüfung, in welcher er über die Mitbewerber Nic. Porpora, Rolli, Chiti, Monza u. Califfi den Sieg davontrug. Sein Vorbild in der Komposition war Palestrina.

Bird, William, einer der gerühmtesten engl. Komponisten u. Kontrapunktisten, geb. zwischen 1543 u. 1546, war der Sohn des Thomas B., Mitglieds der Kapelle Eduard VI. In diese Kapelle als Chorknabe aufgenommen, erhielt er Unterricht in der Musik von Tallis; 1563 wurde er Organist an der Kathedrale in Lincoln u. 1575 mit Tallis gemeinschaftlich Organist der Königin Elisabeth. † 4. Juli 1623.

Birkler, Georg Wilhelm, geb. 23. Mai 1820 zu Buchau am Federnsee in Oberschwaben, genoss durch seinen Vater, welcher Schullehrer daselbst war, von seiner frühen Jugend an gründlichen Gesang-, Klavier- u. Orgelunterricht, so dass er später in's Konvikt zu Ehingen aufgenommen, regelmässig die Orgel bei den Gymnasial-Gottesdiensten spielen konnte. Als er 1838 in's Wilhelmsstift nach Tübingen kam, fand er sich besonders durch den Professor Dr. Aberle daselbst angeregt, tiefere musikal. Studien zu machen u. das Augenmerk besonders der älteren kirchl. Musik zuzuwenden, wozu vorzüglich das Auffinden eines prachtvollen Folianten von Orlando di Lasso im Bücherstaub der Konviktsbibliothek Veranlassung gab. Hiermit war der Grund der nunmehrigen kirchlich-musikal. Richtung gegeben, auf welchem

fortbauend er durch praktische Versuche auf dem Konviktskirchenchore u. durch Studium einschlägiger Werke sich reiche Kenntnisse sammelte. Am 30. Aug. 1843 zum Priester geweiht, musste er ob der Pastoralgeschäfte die Musik einige Zeit ruhen lassen; aber mit neuer Liebe griff er zu ihr zurück, als er 1844 als Repetent an genanntes Konvikt berufen wurde. Die Universitätsbibliothek in Tübingen lieferte ihm ausgiebigen Stoff zum musikal. Studium, sowohl was theoretische Werke als Kompositionen des 15. bis 18. Jhdts. anbelangt. Auch versuchte sich B. nunmehr in kleineren kontrapunkt. Kompositionen, anfänglich nur für Männerstimmen, da ihm kein gemischter Chor zu Gebote stand. Im Sept. 1846 erstand er das Professoratsexamen u. erhielt für eine wissenschaftliche Reise Staatsunterstützung. Nachdem er 1847 Professoratsverweser in Ellwangen geworden, 1850 definitiver Professor am Obergymnasium in Rottweil, kam er durch Stellentausch als solcher nach Ehingen, wo er 10. Juni 1877 starb.

Seine ersten Veröffentlichungen über Geist und Wesen des Chorals u. Kontrapunkts geschahen im „Magazin für Pädagogik" (1845—48); später schrieb er Aufsätze auch in das „Organ für kirchl. Tonkunst," gleichfalls in die „Cäcilia" (Luxemburg). In letzterer Zeitschrift ist namentlich seine Abhandlung über den „Palästrinastyl" von hoher Bedeutung. Im Druck erschienen Kompositionen von ihm: Messe (in D) für 4 Männerstimmen, Messe (in F) für gemischten Chor (Tübingen, 1857); ebendaselbst eine Messe (in Es) für Männerchor u. eine (in G) für gemischten Chor, 1859; Vesperpsalmen für Männerchor u. dieselben für gemischten Chor (1862, Ravensburg). Ausser diesen befinden sich viele kleinere Kompositionen u. Messen in Msk. in den Chorarchiven zu Tübingen, Rottweil u. Ehingen.

Bischoff, Joh. Christian, geb. 2. März 1832 zu Grub, Kanton St. Gallen, besuchte das Gymnasium u. Lyceum zu St. Gallen, wo er auch Musikunterricht bei Prof. Jos. Greith erhielt. Nach Vollendung der theologischen Studien zu Tübingen u. München empfing er 1857 die Priesterweihe. Bis 1862 Kaplan in Schänis, erhielt er die Pfarrei Berschis, wo er sich veranlasst fand, selbst die Komposition zu studieren u. Kompositionsversuche zu machen. Als Pfarrer von Kaltenbrun (1869—74) bildete er sich einen guten Sängerchor, welcher den Choral- u. polyphonen Gesang pflegte; zugleich gründete er einen Bez.-Cäcil.-Verein vom Garster u. Seebezirke. 1874 Pfarrer u. Kanonikus von Wyl geworden, arbeitete er auch da mit Energie an der Reform der Kirchenmusik, gründete den Bez.-C.-Verein von Wyl-Gossau u. übernahm bald das Präsidium des Diözes.-Cäcil.-Vereins St. Gallen, welches er noch erfolgreich führt. An KKompositionen edierte er: Missa in hon. S. Notkeri, 4stim.; Missa quadrages. für Männerchor; Missa S. Spiritus, 4stim.; Missa in h. Ss. Inocentium, 4stim.; Requiem für 5stim. Chor u. Orgel; Cantarium, Sammlung liturg. Gesänge (Choral u. 4stim.) nebst

Orgelbuch; Litania lauret. f. 5stim. Chor; Beiträge zum Motetten- u. Gradualienbuch von Stehle, sowie zum Hymnenbuch von Nikel.

Biumi, Giacomo Filippo, geb. in Mailand, war zuerst Organist an der Kirche della Passione, dann an der S. Ambrosiuskirche u. endlich am Dom, in welch letzterer Stelle er auch starb 1652. Gedruckt sind von ihm mehrere Kirchenkompositionen.

Blahac, Joseph, geb. 1779 zu Naggendorf an der ungarischen Grenze, gest. 15. Dez. 1846 als Kap.-M. an der landesfürstlichen Pfarrkirche S. Peter in Wien. 1798 war er in Wien an der Normalschule als Lehrer angestellt, verliess jedoch diesen Stand bald wegen seiner schönen Tenorstimme u. widmete sich der Bühne. Zugleich versah er auch die Tenoristenstelle in St. Peter unter der Direktion Preindl's, dessen Nachfolger er 1824 wurde. Er lieferte vieles für die Kirche.

Blanchini, Francesco, geb. zu Verona 13. Dez. 1662, aus einer adeligen Familie, anfangs Bibliothekar des Kardinals Ottoboni in Rom u. Kanonikus an S. Lorenzo in Damasco, dann päpstl. Hausprälat, zeichnete sich durch Gelehrtheit aus. Alle Beachtung verdient sein Werk: „De tribus generibus instrumentorum Musicae veterum organicae, dissertatio," Romae 1742, welches viele Abbildungen von Instrumenten der alten Ägypter, Hebräer, Griechen u. Römer enthält. Es erfolgte die Herausgabe desselben erst nach B.'s Tode — 2. März 1729.

Blankmüller od. **Blankenmüller,** Georg, Komponist u. Kontrapunktist des 16. Jhdts., von dessen Kompositionen sich in Salbingers „Concentus" (Augsburg, 1545) u. auf der Münchener Bibliothek einige befinden.

Blied, Jakob, geb. 16. März 1844 in Brühl, gest. 14. Jan. 1884 daselbst, bildete sich für den Lehrerstand aus, war von 1864—68 Lehrer an der Taubstummenanstalt, von da an Hauptlehrer an der städtischen Knabenschule seiner Vaterstadt, bis er 1874 zum ordentlichen Seminarlehrer ebenda berufen wurde. Dem ihm obliegenden Musikunterrichte kam er mit höchstem Eifer u. segensreichstem Erfolge nach, selbst als seine Gesundheit schon sehr angegriffen war. Als Kirchenkomponist hat er sich erst mit seiner Missa S. Gertrudis für 4stim. Männerchor u. Orgel einen Namen erworben, nachdem er sich strengeren Grundsätzen zugewendet hatte. Von seinen Werken mögen noch genannt sein: die Messen in hon. B. V. Mariae, S. Josephi, S. Elisabeth, eine Sammlung Präludien.

Blin, M. S., geb. zu Beaune 19. Juni 1757, eigentlich den Familiennamen **Lacodre** tragend, wurde, im 4. Lebensjahre schon Waise, einem Verwandten, dem Organisten Blin in Dijon zur Erziehung anvertraut, dessen Namen er auch annahm. 1771 begab er sich nach Paris u. bildete sich beim Abbé Rose u. dem Organisten Séjan noch weiter im Orgelspiel u. in der Komposition aus. Er starb zu Paris 9. Febr. 1834 als Organist an Notre Dame u. hinterliess viele Kompositionen für die Orgel.

Boeckeler, Heinrich, geb. d. 11. Juli 1836 in Köln, studierte an der Universität Bonn Theologie u. ward 3. Sept. 1860 zum Priester geweiht. Schon als Theologiekandidat ward er von H. Könen für kirchenmusikal. Studien gewonnen u. leitete den akademischen Kirchenchor. Weitere Ausbildung erhielt er durch Pfarrer Gereon Stein, u. auf dem Kölner Konservatorium studierte er den Kontrapunkt unter Dr. F. Hiller's Leitung. 1862 ward er Stiftsvikar in Aachen, 1864 Inspektor des dortigen Choralenhauses, 1869 Vicepräses des Kölner Diözesan-Cäcilienvereins, 1870 Präses des Aachener Bezirksvereins u. 1871 Chordirigent der Stiftskirche in Aachen. Diese Stellungen ermöglichten es ihm, auf die kirchenmusikalischen Verhältnisse in Aachen, sowie auch in weiteren Kreisen erfolgreich einzuwirken. Von ihm wurden veröffentlicht: Mangon, Missa in summis festis; Processionale, 1—3 Fasc.; Lieder für die verschiedenen Zeiten des Kirchenjahres für Männerstimmen; Gesangbuch für höhere Schulen; Sammlung 2stim. Gesänge zum Schulgottesdienste; Gesangbuch für marianische Kongregationen; Latein. Gesänge f. Männerchor u. gemischten Chor; Volkslieder f. Schule u. Haus. Von 1875 hielt B. alljährlich mehrere Lehrkurse für Ausbildung von Organisten u. Chordirigenten ab u. gründete im Anschluss daran 1. Nov. 1881 in Aachen eine Kirchenmusikschule, genannt „Gregoriushaus“ zu gleichem Zwecke. Am 1. Juli 1877 gründete er das „Gregoriusblatt“ (1884 erweitert durch ein zweites Blatt „Gregoriusbote für kathol. Kirchensänger“), worin er mit Energie für feste Grundsätze im Betriebe der Kirchenmusik u. für Förderung des Studiums der altklassischen, speziell der palestrinischen Kirchenmusik eintrat.

Boedecker, Phil. Friedr., Komponist u. Stiftsorganist in Stuttgart, um die Mitte des 17. Jhdts. blühend, hat eine Sammlung Motetten unter dem Titel „Partitura sacra“ (Strassburg, 1681) drucken lassen; ausserdem komponierte er noch Sonaten u. vieles Andere.

Boehm, Joseph, geb. 1841 zu Küsnitz in Mähren, erhielt frühzeitig Musikunterricht von seinem Vater, einem Schullehrer, ward 1864 Organist an der Hofpfarrkirche zu St. Michael in Wien, 1867 Chorregent bei Mariahilf, 1873 Dirigent des unter dem Präsidium des Dr. W. A. Ambros gegründeten Cäcilienvereins für kathol. Kirchenmusik („Ambrosiusverein“), 1877 Kap.-M. zu den neun Chören der Engel. Er wirkte sehr viel sowohl als Dirigent als auch durch Broschüren („Über Reform des Gesangunterrichtes in öffentlichen Schulen,“ „Der Zustand der kathol. Kirchenmusik u. des kirchlichen Volksgesanges in Wien u. Umgebung“) u. verschiedene Zeitungsartikel musikalischen Inhalts u. a. † 6. Nov. 1893.

Boëthius, Anicius Manlius Torquatus Severinus, röm. Staatsmann, Philosoph u. vorzüglichster Gelehrter seiner Zeit, ist geb. zwischen 470—475 n. Chr. Er gelangte frühzeitig zu wichtigen

Staatsämtern u. wurde 508 oder 510 zum Konsul gewählt. Wegen seiner Weisheit ward er der Liebling u. Ratgeber des Gothenkönigs Theodorich, fand jedoch bald Neider u. Feinde, welche es dahin brachten, dass er seiner Würden u. Güter beraubt, nach Pavia verbannt u. um 525 enthauptet wurde. In seiner Gefangenschaft schrieb er das vorzüglichste seiner Bücher: „De consolatione philosophiae" (über den Trost der Philosophie); für den Musikhistoriker aber ist sein Werk „De Musica" besonders wichtig, worin er in fünf Büchern über die griechische Musik handelt. Vgl. Gregorovius „Geschichte der Stadt Rom im Mittelalter" I. S. 309 ff. Gesamtausgabe seiner Werke von Migne, 2 voll. Paris 1847; deutsche Übersetzung der V. lib. de Musica von Dr. Oscar Paul 1872.

Bolsena, Andrea Adam da, ein päpstlicher Kap.-M., lebte zu Ende des 17. u. Anfang des 18. Jhdts. u. schrieb eine Geschichte der päpstlichen Kapelle (Rom, 1711) unter dem Titel: „Osservazioni per ben regolare il coro dei cantori della capella pontificia, tanto nelle funzioni ordinarie che straordinarie." Darin finden sich auch die Biographien von zwölf der vorzüglichsten Kapellsängern.

Bona, Johannes, Kardinalpriester zu Rom, geb. 12. Okt. 1609 zu Mondovi in Piemont, trat im 15. Lebensjahre in die Kongregation der reformierten Cisterzienser, wurde nach u. nach zum Prior, Abt u. 1651 General des Ordens erhoben. Er zeichnete sich sowohl durch Gelehrsamkeit, als auch durch Frömmigkeit und streng sittlichen Charakter aus. Für den Kirchenmusiker hat er Bedeutung durch sein Werk: „Tractatus hist., symbolicus et asceticus de divina psalmodia" (Romae 1653), worin er vom Kirchengesange, den Kirchentönen, der Einführung der Orgeln beim Gottesdienste u. dgl. handelt. 1669 wurde er zum Kardinal creiert u. starb 1674.

Bona, Valerio, Mönch, geb. zu Brescia in der zweiten Hälfte des 16. Jhdts., war einige Zeit Kap.-M. zu Vercelli, Mondovi u. Mailand, u. bewies sich als fleissigen Komponisten u. theoret. Schriftsteller. Von ihm sind bekannt: Messen, Motetten, Madrigale; dann „Regole del Contrapuncto e Composizione" (Casale 1595); „Esempj delli passaggi, delle consonanze et dissonanze e d'altre cose pertinente al Compositore" (Mailand, 1596).

Bonaventura, de Brescia beigenannt, wo er in der zweiten Hälfte des 15. Jhdts. geboren ward, ein Minorit u. theoret. Schriftsteller, hinterliess „Breviloquium musicale" (Venet. 1497); „Regula musicae planae" (Venet. 1500); „Brevis collectio artis musicae, que dicitur ventura" (1489. Mscrpt.)

Bonhomius, Peter, Kanonikus an der Kirche zum hl. Kreuz in Lüttich, zu Anfang des 17. Jhdts., komponierte unter anderem: „Melodiae sacrae, quas vulgo mutettas appellant" (Francofurti 1603), u. Missae 12 voc. (Antwerp. 1617).

Bonomi, Pietro, Komponist aus der röm. Schule u. Sänger an der päpstl. Kapelle. 1607 veröffentlichte er eine Sammlung 8stimmiger Motetten u. später ein Buch Psalmen, ebenfalls 8stimmig.

Bontempi, Giov. Andrea, mit dem Beinamen **Angelini,** geb. um 1630 zu Perugia u. Schüler des Virgilio Mazochi, päpstl. Kap.-M., wurde von seinen Zeitgenossen zu den kunstreichsten u. gelehrtesten Musikern gezählt. Nachdem er einigen Kirchenchören in Rom u. Venedig vorgestanden war, begab er sich in die Dienste des Markgrafen Ernst von Brandenburg u. 1660 in die des Kurfürsten Georg II. von Sachsen. Seine Kenntnisse in andern Fächern bewies er auch durch einige politisch-historische Schriften. Ausser einigen Kompositionen (Opern, Oratorien), schrieb er mehrere theoret. Werke: „Nova quatuor vocibus componendi methodus" (Dresd. 1660); „Tractatus, in quo demonstrantur occultae convenientiae sonorum systematis principati" (Bologna 1690); „Historia musica, nella quale si ha piena cognizione della Teorica e della Pratica Antica della Musica harmonica, . . . e la Pratica moderna." (Perugia 1695). In der Vorrede nennt er sich „Musicus, Poeta et Orator." Sein Todesjahr ist unbekannt; sächsischer Kap.-M. war er über 30 Jahre.

Borghi, Giov. Battista, geb. zu Orvieto um 1740 u. gest. zu Anfang des jetzigen Jhdts., ein guter Kirchen- u. Opernkomponist u. 1770 Kap.-M. an der Santa Casa in Loretto.

Boroni, Antonio, geb. 1738 zu Rom, ein guter Kirchenkomponist und von 1770—1780 zu Stuttgart in Diensten des Herzogs v. Württemberg; starb als Kap.-M. an St. Peter in Rom 1797.

Bournonville, Jean Valentin, geb. 1585 zu Noyon, erst Kap.-M. in Rouen, Evreux, S. Quentin, Abbeville, dann zuletzt seit 1620 an der Kathedrale zu Amiens, war einer der besten Komponisten u. Organisten unter Ludwig XIII. Er hatte auch eine Musikschule gegründet, aus welcher verschiedene ausgezeichnete Tonkünstler hervorgegangen sind. — Jacques B., ein Enkel desselben, geb. 1676 zu Amiens u. gest. 1758, war ein Schüler Berniers u. wurde besonders wegen seiner Kirchenkompositionen von Rameau sehr geschätzt.

Braccini, Luigi, geb. zu Florenz 1754 u. gest. 1791; ein Schüler des P. Martini, hat vorzügliche Kirchenkompositionen geliefert.

Bramini, Giacomo, geb. zu Rom um 1640, Schüler des Oraz. Benevoli, wurde Kap.-M. an der Kirche S. Maria delle Consolazione u. starb 1674 (8-, 12- u. 16stimmige Kirchenwerke).

Brandl, Johann, grossherzogl. badisch. Musikdirektor, geb. 14. Nov. 1760 zu Rohr in Niederbayern, gest. 26. Mai 1837 in Karlsruhe, kam als Knabe von 6 Jahren ins Kloster seines Geburtsortes als Singknabe u. nach einiger Zeit nach München als Kapellknabe am Hofe. Die Komposition studierte er unter dem Domkapellmeister Schlecht zu Eichstätt. Nachdem er einige Zeit Novize im Kloster zu Donauwörth gewesen,

verliess er dasselbe wieder u. begab sich auf Reisen. Nach mehreren Anstellungen als Kapellmusiker trat er 1806 die Stelle als Musikdirektor in Karlsruhe an. Er schrieb sehr viele Werke der verschiedensten Gattung, Oratorien, Sinfonien, Quartetten, Lieder u. dgl., auch Messen, welche im Style seiner Zeit gut gearbeitet sind, aber an ungebührlicher Textkürzung leiden.

Brendel, Carl Franz, geb. zu Stollberg im Harz 26. Nov. 1811, studierte in Berlin Philos. u. starb 25. Nov. 1868 als Prof. der Aesthetik u. Musikgeschichte am Konservatorium in Leipzig. Seine Geschichtsvorlesungen gab er in 2 Bänden unter dem Titel „Geschichte der Musik in Italien, Deutschland u. Frankreich, von den ersten christl. Zeiten bis auf die Gegenwart“ heraus, 6. Aufl. (von Fr. Stade 1879). Seit 1844 war er Redakteur u. Eigentümer der „Neuen Zeitschrift für Musik“; 1848 edierte er „Grundzüge der Geschichte der Musik“ (Leipzig) u. ebendaselbst 1854 „die Musik der Gegenwart u. Gesamtkunst der Zukunft“; ersteres erschien 1861 in 5. Auflage.

Brixi, Fr. Xaver, geb. in Prag 1732, studierte fleissig Musik, so dass er bald für einen der fertigsten Organisten u. gewandtesten Komponisten galt. Nachdem er an mehreren Kirchen Prags als Organist u. Chorregent fungiert hatte, erhielt er die Stelle eines Kap.-M. an der Metropolitankirche dortselbst. Sein Styl war lebhaft, originell, munter u. überaus reich figuriert, so dass die älteren Meister sich nicht mehr mit ihm zufrieden erklären konnten; er wusste sich in den Formen der Imitation, Fuge u. s. w. mit einer Freiheit, einem Schwunge u. einem Feuer zu bewegen, welche Bewunderung verdienen. Bei dem abnehmenden kirchlichen Sinne jener Zeit fanden seine Kirchenwerke auch weit und breit das grösste Interesse u. viele Nachahmer, u. haben unzweifelhaft nicht wenig dazu beigetragen, das weltliche Element auf den Kirchenchören heimisch zu machen. Er schrieb ungeheuer viel, so z. B. 52 grosse u. 24 kleinere Messen, sehr viele Litaneien, Vespern, Offertorien u. dgl.; alle sind im polyphonen Styl geschrieben. Brixi starb 1771 im 39. Lebensjahre — welche Fruchtbarkeit des Schaffens!

Broer, Ernst, geb. 11. April 1809 in Ohlau (Schlesien), gest. 25./26. März 1886 in Tarnopol, war 40 Jahre lang Organist an der Dorotheenkirche u. Regenschori im Ursulinerinenkloster zu Breslau, auch von 1843—84 Gesanglehrer am Mathias-Gymnasium daselbst. Er schrieb zahlreiche Kirchenmusiken, Messen, Vespern, Offertorien u. s. w., wovon einiges im Druck erschien. Auch 2 Oratorien komponierte er.

Brosig, Moritz, geb. 15. Okt. 1815 in Fuchswinkel bei Johannisberg in Schlesien, studierte am Gymnasium in Breslau, bis er sich ganz der Musik zu widmen entschloss u. eifrig das Klavierspiel u. die Musiktheorie nebst einigen Instrumenten betrieb. Seine Vorliebe für die Kirchenmusik weckte bald den Drang zum Orgelspiel. Unter Leitung des Musikdirektors u. Domorganisten Wolf, dessen Vorlesungen über

Harmonie u. Unterrichtsstunden im Orgelspiel an der Universität er drei Jahre lang besuchte u. von dem er auch nachher noch Unterricht erhielt, vervollkommnete er sich zu einem gediegenen Musiker. Im Dez. 1842 folgte B. seinem Lehrer als Domorganist u. schrieb während dieser Zeit eine Reihe gediegener Orgelsachen. Nach dem im Jahre 1852 erfolgten Tode des Kap.-M. B. Hahn trat er in dessen Stelle u. suchte die ernste u. würdige Richtung der Kirchenmusik noch mehr zur Geltung zu bringen. Er erlangte auch den philosophischen Doktorgrad u. wurde nach dem Tode Baumgarts zweiter Universitäts-Musikdirektor u. Lehrer am königlichen Institut für Kirchenmusik, sowie Dozent an der Universität in Breslau; er starb am 24. Januar 1887. Von seinen Werken sind im Druck erschienen: 9 Messen mit Instrumental- u. eine fünfstimmige mit Orgelbegleitung, 7 Hefte Gradualien u. Offertorien, 2 Vespern, ein Requiem, einige Hymnen, 20 Hefte Orgelkompositionen, ein Orgelbuch in 8 Heften, die Melodien zum kathol. Gesangbuche der Diöcese Breslau, eine Modulationstheorie u. eine kleine Harmonielehre.

Brossard, Sebastian de, ein gelehrter franz. Schriftsteller u. Komponist, geb. 1660 u. gest. zu Meaux 10. Aug. 1730 als Grosskaplan u. Kap.-M, nachdem er vorher dieses Amt am Münster zu Strassburg begleitet hatte. Er war der Erste, der sich ernstlich in Frankreich mit der musikal. Litteratur beschäftigte. 1703 erschien zu Paris von ihm ein „Dictionnaire de Musique“ u. 1792 ebenda eine Broschüre „Sur la nouvelle méthode d'écrire le plain-chant et la Musique.“ Für die Kirche komponierte er vieles, als Messen, Motetten, Miserere u. a.

Brumel, Antoine, od. **Bromel**, ein berühmter niederländischer Kontrapunktist, in der zweiten Hälfte des 15. Jhdts. blühend, ein Zeitgenosse des Josquin u. wie dieser ein Schüler Okenheims, wird unter die bedeutendsten Meister seiner Zeit gezählt. 1505 kam er nach Ferrara, wo er auch wahrscheinlich gestorben ist. Kompositionen von ihm sind teils gedruckt in älteren, seltenen Sammelwerken (z. B. „lib. quindecim Missarum“), teils in Mscrpt. noch vorhanden. Die Proske'sche Bibliothek in Regensburg enthält vieles von ihm, darunter 4 Messen.

Brunelli, Antonio, ein ausgezeichneter Komponist zu Anfang des 17. Jhdts., war zuerst Kap.-M. an der Kathedrale zu Prato, dann an der Kirche San Miniato in Florenz u. endlich des Grossherzogs von Toscana. Ausser mehreren Kirchenkompositionen schrieb er ein Werk über verschiedene Arten des doppelten Kontrapunktes, sowie über den improvisierten Kontrapunkt (contrapunto al mente).

Bryennius, Manuel, der letzte griechische Musikschriftsteller (um 1320). Seine „Harmonik,“ bestehend aus 3 Büchern, findet sich mit lateinischer Übersetzung in den von Wallis (Oxford 1699) herausgegebenen Opera mathem. III. tom., sie ist eine Bearbeitung und Zusammenfassung früherer Schriften über Musik.

Buchweiser, Mathias, geb. 14. Sept. 1772 zu Sendling bei München, kam als Chorknabe in seinem 8. Lebensjahre in's Kloster Bernried bei Starnberg u. dann auf's Gymnasium in München. Valesi unterrichtete ihn im Gesang u. Orgelspiel. 1793 wurde er Hoforganist, als welcher er viele Kirchensachen schrieb.

Büel oder **Buel**, Christoph, lebte in der ersten Hälfte des 17. Jhdts. u. starb 1631 in Nürnberg. wo er Kap.-M. u. Kanzleiregistrator war. Seine Kompositionen sind vortrefflich gearbeitet; auch schrieb er zwei Tractate: „Melos Harmonicum“ u. „Doctrina duodecim modorum musicalium.“

Bühler, Franz, geb. 12. April 1760 in Schneidheim bei Nördlingen, trat in's Benediktinerkloster in Donauwörth u. ward 1784 Priester. Bald aber verliess er den Orden wieder u. bildete sich unter Rosetti zum gründlichen Tonsetzer. 1801 wurde er Domkapellmeister in Augsburg, wo er 4. Febr. 1824 starb. Er komponierte sehr vieles für die Kirche u. schrieb auch ein paar kleine theoret. Werke. Seine Kompositionen haben sich gegenwärtig überlebt.

Buononcini od. **Bononcini**, Giov. Maria, geb. zu Modena um 1640, bildete sich zu Bologna zum gründlichen Musiker u. wurde dann Kap.-M. an der Kirche S. Giovanni in Monte in seiner Vaterstadt. Er schrieb ausser vielen weltl. Kompositionen vier 8stimmige Messen, Kirchensonaten u. dgl. u. ein theoret. Werk: „Musico prattico che brevemente dimostra il modo digiungere alla perfetta cognizione di tutte quelle cose, che concorrono alla compositione dei Canti, e di ciò ch' all' arte del Contrapunto si ricerca. Di G. M. Bononcini Modanese del Concerto degli Stromenti dell' Altezza Serenissima di Modena. Bologna par Giac. Monti. 1688.“

Darin behandelt er in zwei Teilen zuerst die musikal. Elemente, dann die Komposition, besonders des Kontrapunkts mit den Kirchentönen u. Intonationen. Seine Theorie ist auf die älteren Musiker basiert, von denen er seine Beispiele nimmt; er dringt darauf, in der kirchlichen Kompositionsweise nach den herkömmlichen guten Regeln zu verfahren. † 19. Nov. 1678.

Burney, Charles, englischer Tonkünstler u. musikal. Schriftsteller, auch Dr. der Musik, geb. zu Shrewsbury im April 1726, gest. 1814 als Organist des Chelsea-Hospitals. Er schrieb u. komponierte viel; sein bedeutendstes Werk ist seine „Geschichte der Musik“ in 4 Bänden.

Busnois, Antoine, bedeutender niederländischer Kontrapunktist, 1467 als Kapellsänger Karls des Kühnen von Burgund angestellt; gest. 1481. Von seinen Werken ist wenig erhalten.

Buus, Jacob von, ein Niederländer, geb. zu Anfang des 16. Jhdts., ging nach Venedig, wurde daselbst Organist an der Markuskirche u. errichtete eine Notendruckerei. Er nennt sich selbst also auf seinen zwei wertvollen Büchern „Ricercari“ vom Jahre 1547 u. 1549

„Organista in S. Marco di Venetia"; 1580 erschienen von ihm zu Venedig „Motetti e Madrigali a 4 e 5 voci."

Buxtehude, Dietrich, einer der bedeutendsten Orgelmeister des 17. Jhdts., geb. 1637 zu Helsinghör, war seit 1668 Organist an der Marienkirche zu Lübeck u. erwarb als solcher einen weit verbreiteten Ruf. Er starb 9. Mai 1707. Seine Orgelwerke sind in neuester Zeit durch Ph. Spitta veröffentlicht worden.

C.

Cavo, Francisco Javier, geb. 1768 zu Naguera bei Valencia, gest. 1832; ward 1810 Kapellsänger, 1816 Organist u. 1830 Kp.-M. der dortigen Kathedrale, einer der bedeutenderen neueren spanischen Kirchenkomponisten (Messen, Vespern u. s. w.)

Caccini, Giulio, auch **Giulio Romano** genannt, weil ein geborner Römer, war ein berühmter Sänger u. Komponist zu Ende des 16. Jhdts., erwarb sich viele Verdienste um die Ausbildung des monodischen Gesanges u. der Arie, er war Mitbegründer des neueren Musikstyles, dessen Wesen begleitete Melodie ist. Sein Todesjahr ist etwa 1615.

Cäcilia, die heilige, welche in der kathol. Kirche als Patronin der Tonkunst verehrt wird, lebte in der ersten Hälfte des 3. Jhdts. n. Chr. zu Rom u. starb im Jahre 230 daselbst den Martyrertod. Ihre Eltern, aus einem vornehmen u. reichen Geschlechte, blieben Heiden, während die Tochter den Glauben an Christus bekannte u. sich dem göttlichen Meister als reine Braut weihte. Diesem hing sie mit ganzem Herzen an u. flehte, als sie dem Drängen der Eltern, sich mit einem vornehmen Jünglinge, Valerian, der auch ein Heide war, zu vermählen, sich nicht entziehen konnte, mit höchster Inbrunst Tag und Nacht zu Gott, sie vor jeder Makel zu bewahren. Ein Engel war ihr Beschützer, dessen Anblick den Valerian zur Taufe bewog, worauf auch dessen Bruder Tiburtius ein Christ wurde. Beide empfingen die Krone des Martertums; Cäcilia suchten die Heiden in einem heissen Bade zu töten, und als sie wunderbar beim Leben erhalten worden, ward sie mit dem Schwerte enthauptet. Später wurde ihr eine Kirche geweiht — jetzt St. Cäcilia in Trastevere genannt, erbaut von Papst Urban I.; — Papst Paschalis liess ihren hl. Leichnam in dieser Kirche beisetzen. Seit dem 16. Jhdt. wird die hl. Cäcilia als Patronin der heiligen Musik verehrt; der gelehrte Abt Prosper Gueranger von Solesmes sagt in seinem Buche „Die Geschichte der hl. Cäcilia" (deutsch übersetzt, Regensburg, 1851) pag. 50: „Das Christentum hat die hl. Cäcilia . . . zu jeder Zeit die Königin der Harmonie genannt" und pag. 191: „Die Kunst der Musik, welche sich im 16. Jhdt. so mächtig aufschwang, machte von da an Cäcilia zur Begleiterin aller ihrer Triumphe."

Dichter, Maler u. andere Künstler wetteiferten, die Heilige durch die Kunst zu verherrlichen. Die Bildhauerkunst des Mittelalters entrichtete ihren Tribut, indem sie die edle u. sanfte Gestalt Cäcilia's unter die Säulenhallen unserer Kathedralen stellte, wo sie wie eine Königin unter den Bräuten Christi ruht. Die Malerkunst hat sich sozusagen selbst übertroffen, so sehr bemühte sie sich, alles Schöne u. Erhabene, woran Cäcilia's Name erinnert, auszudrücken. Eine der besten Darstellungen ist die von Raphael. In voller Übereinstimmung mit der Auffassung der Kirche erscheint sie da als Verächterin der weltlichen Musik u. Schirmheilige der höheren u. himmlischen Kunst. Zu ihren Füssen liegen die Embleme der weltlichen Musik zerstreut, gleichsam mit Füssen getreten; das Instrument, das sie in ihren Händen hält, sinket nieder, und Cäcilia hört mit auf den Himmel gerichtetem Blick in heiligem Entzücken auf die Musik, welche die Engel über ihrem Haupte mit Begeisterung ausführen.

Dass die hl. Cäcilia als Patronin der heil. Musik erwählt wurde, hat seinen Grund nicht in etwaigen Verdiensten um Musik in der Heiligen irdischem Leben, nicht in etwaigem eifrigen Musikbetrieb, sondern darin, dass sie, wie es die Kirche in der ersten Antiphon ad Laudes: „Cantantibus organis . . ." ausspricht, ihren Geist u. ihr Herz von den weltlichen Klängen, die so reizend beim Einzuge in das Haus ihres Bräutigams in ihre Ohren drangen, abzog u. himmlische Gesänge u. Harmonien sang, wie sie auch nach heiliger Harmonie ihres Herzens mit dem Herzen ihres göttlichen Bräutigams strebte. Von ihr hat auch der Cäcilienverein (s. d.) seinen Namen entlehnt u. sie zur Patronin erwählt.

Cäsar, Joh. Melchior, geb. zu Zabern im Elsass um die Mitte des 17. Jhdts., war 1683 Kp.-M. zu Würzburg u. 1687 Dom-Kp.-M. in Augsburg; er komponierte Messen, Offertorien, Psalmen, Hymnen u. weltliche Musiken.

Cadeac, Pierre, franz. Kontrapunktist des 16. Jhdts., Chorknabenmeister in Auch. Messen u. Motetten von ihm sind 1555—58 zu Paris im Druck erschienen, einige Werke finden sich auch in Sammlungen.

Cafaro od. **Caffaro**, Pasquale, geb. 8. Febr. 1708 zu S. Pietro in der neapolitanischen Provinz Lecce, studierte unter Leo zu Neapel die Komposition. Später wurde er Kp.-M., 1750 Professor am Konservatorium u. starb am 23. Okt. 1787. Ausser mehreren Opern, Kantaten u. Oratorien schrieb er auch Kirchenmusik, so ein „Stabat mater," das dem Pergolesischen gleichgestellt wird; u. einen Psalm (Ps. 106 Confitemini) für Solo u. Chor mit Orchesterbegleitung. Seinen Werken ist viel natürliche Anmut u. Reinheit des Styles eigen.

Caldara, Antonio, geb. zu Venedig 1670, Schüler seines Landsmannes Legrenzi, liess in seinem 19. Jahre seine erste Oper aufführen

u. wurde 1714 Kp.-M. in Mantua; 1716 ging er nach Wien, wo er den Titel Vice-Hofkp.-M. erhielt u. dem kunstliebenden Karl VI. Unterricht in der Komposition erteilte, wo er am 28. Dez. 1736 starb. Von seiner ausserordentlichen Fruchtbarkeit zeugen über 50 Opern, viele Oratorien, dann eine Unzahl von Messen, Psalmen u. andern Kirchenstücken u. dgl.

Caldarera, Michele, geb. zu Borgo-Sesia den 28. Sept. 1702, studierte in Mailand Komposition u. starb als Kp.-M. an S. Evasio in Casale im Jahre 1742. Er hinterliess eine grosse Anzahl von Kirchenkompositionen in Manuscript.

Calegari, Francesco Antonio, ein Franziskanermönch, geb. zu Padua zu Ende des 17. Jhdts., 1702 Kp.-M. an einem Minoritenkloster zu Venedig, 1724 zu Padua, genoss eines grossen Rufes als Kirchenkomponist. Gedruckt sind: Neun Psalmen u. „Cantate de Camera"; eine theoretische Abhandlung: „Ampia dimostrazione degli armoniali musicali Tuoni," ist 1829 von Melchior Balbi zu Venedig unter dem Titel: „Trattato del sistema armonica di Fr. Ant. Calegari etc." herausgegeben worden.

Calmet, Augustin, geb. 1672 zu Mesnil la Horgue in Lothringen, trat, durch grosse Geistesgaben, unermüdlichen Fleiss u. reinste Sitten ausgezeichnet, 1688 in den Benediktinerorden im Kloster Breuil, wo er studiert hatte. Seine geistige Thätigkeit wendete sich vorzüglich der hl. Schrift zu u. schuf sein berühmtes Werk: „La s. Bible en latin et français avec un commentaire littéral et critique," welches von 1707—1716 zu Paris in 23 Quartbänden in erster Auflage erschien. Bald gab er es in zweiter u. dritter vermehrter Auflage heraus, und seitdem fand es viele neue Ausgaben u. Übersetzungen in fremde Sprachen. In diesem Werke giebt er mehrere gelehrte Abhandlungen über die Musik u. die Instrumente der alten Hebräer. Nach einer langjährigen, sowohl für die Wissenschaft als die Angelegenheiten seines Ordens gesegneten Wirksamkeit endete Calmet als Abt von Senones am 25. Okt. 1757 sein Leben in einem Alter von 86 Jahren.

Calvi, Lorenzo, Musiker an der Kathedrale zu Pavia in der ersten Hälfte des 17. Jhdts., hat 4 Sammlungen Motetten zu 2, 3 u. 4 Stimmen, u. 1626 in Venedig „Rosarium litaniarum B. V. M." veröffentlicht.

Camerloher od. **Camerlocher,** Placidus von, geb. in Bayern 1720, gest. als geistl. Rat u. Kp.-M. des Fürstbischofs von Freising 1776, wird als vortrefflicher Orgel-, Lauten- u. Violinspieler gerühmt. Er schrieb ausser vielen weltlichen Musikstücken eine ziemliche Anzahl Messen, Litaneien, Vespern, Motetten u. dgl.

Campioni, Carlo Antonio, geb. zu Livorno um 1720, wurde 1764 Kp.-M. des Grossherzogs von Toscana. Er komponierte vieles für die Kirche; Kenner wollen aber seinem Style in Kirchenmusik nicht genug Einfachheit u. Würde zugestehen. Er starb 1793 zu Florenz u.

hinterliess eine der grössten Sammlungen von Singkompositionen aus dem 16. u. 17. Jhdt.

Campisi od. **Campesius**, Domenico, geb. zu Raialbuto in Sicilien zu Ende des 16. Jhdts., trat zu Palermo in den Dominikanerorden u. wurde 1629 in Rom Professor der Theologie. Als Komponist genoss er grosses Ansehen. (2 Bücher Motetten zu 2, 3 u. 4 Stimmen; „Concentus floridus, 2, 3, 4 et 5 voc. modulandus," Romae 1622; 2 Bücher „Lilia campi," mehrstimmige Gesänge zu Ehren der sel. Jungfrau Maria, Rom 1623 u 1627).

Campra, André, der bewundertste Opernkomponist in Frankreich nach Lully u. Rameau, geb. zu Aix in der Provence den 4. Dez. 1660, war von 1679 an Kp.-M. zu Toulon, Arles, Toulouse, 1694 war er Musikmeister an der Kirche der Jesuiten u. dann an der Notre-Dame-Kirche zu Paris, komponierte manches für die Kirche, wendete sich aber später der Bühnenkomposition zu, welche ihm die schönsten Lorbeeren u. die Ernennung zum königl. Kp.-M. (1722) einbrachte. Er starb zu Versailles, den 29. Juli 1744.

Canniccari, Pompejo, ein Kirchenkomponist aus der römischen Schule, wurde 1709 Kp.-M. an S. Maggiore in Rom u. starb 29. Sept. 1744. (4chörige Messen u. Motetten, auch 4-, 5- u. 8stim. Messen u. verschiedene Kirchensachen zu 3—8 Stimmen).

Cantone, Girolamo, ein Minorit zu Turin, um die Mitte des 17. Jhdts, gab „Armonia Gregoriana" (1678), einen Traktat über den Kirchengesang heraus.

Cantone, Serafino, geb. im Mailändischen, Mönch im Kloster S. Simpliciani in Mailand u. Organist im Dome daselbst, war seiner Zeit (am Anfange des 17. Jhdts.) ein sehr geschätzter Komponist.

Capalti, Francesco, geb. zu Fossombrone im Kirchenstaate, Kp.-M. an der Kathedrale zu Narni, ist der Verfasser eines Werkes über Kontrapunkt: „Il contrapuntisto practico." Trient, 1788.

Capello, Giov. Maria, ein ital. Komponist zu Ende des 16. Jhdts. in Venedig geb. u. Organist an der Kirche delle Gratie in Brescia. (16 Bücher Messen u. Psalmen)

Capilupi, Geminiano, ital. Komponist des 16. Jhdts., Schüler des Orazio Vecchi, ward 1604 Kp.-M. zu Modena, als welcher er den 31. Aug. 1616 starb.

Capponi, Giuo Angelo, Komponist aus der röm. Schule um die Mitte des 17. Jhdts, hinterliess viele Kirchensachen.

Caramuel de Lobkowitz, Johann, geb. zu Madrid d. 23. Mai 1606, trat in den Benediktinerorden u. starb den 8. Sept. 1682 als Bischof von Vigevano im Mailändischen. Er hatte den Ruhm eines ausgezeichneten Theologen u. Mathematikers u. gab unter seinen zahlreichen Werken auch folgendes heraus: „Arta nueva de Musica inventada anno 600 por S. Gregorio, deconcertada anno 1026 por Guido

Aretino, restituida a sua primera perfeccion anno 1620 por Fr. Pedro de Urena, y reducida a este breve compendio anno 1644 por J. C." (Roma 1669). Auf die Musik Bezügliches findet sich auch in seinen Werken: „Cursus Mathematici" u. „Mathesis audax."

Caravaccio, Giovanni, ein Komponist zu Anfang des 17. Jhdts., war Kp.-M. an der Kirche S. Maria maggiore zu Bergamo.

Cardane, ein Kontrapunktist des 16. Jhdts., von dem noch unentschieden ist, ob er ein Franzose od. Niederländer sei. Von ihm sind 12 Missae cum 4 voc., von den berühmtesten Meistern komponiert, 1554 zu Paris herausgegeben worden. Sonst hat sich von ihm nichts erhalten.

Cardoso, Manuel, zu Fronteira 1569 geb., trat 1588 zu Lissabon in den Karmeliter-Orden, wurde Subprior u. Kp.-M. in demselben, zeichnete sich als einer der grössten Komponisten seines Vaterlandes aus u. kam dadurch bei Johann IV. in hohes Ansehen. Er schrieb ausschliesslich für die Kirche, wovon mehreres in Druck erschien, unter anderm auch eine Sammlung von Gesängen für die hl. Woche, welche von den Historikern als höchst beachtenswert gepriesen wird. Er erreichte ein Alter von 81 Jahren. Viele seiner Werke werden auf der königl. Bibliothek zu Lissabon in Manuscript aufbewahrt. — Ein anderer **Cardoso Manuel,** Kirchenkomponist u. Kapellan Johann's III. von Portugal, geb. zu Lissabon um die Mitte des 17. Jhdts, hat ein „Passionarium" für die königl. Kapelle herausgegeben.

Carissimi, Giacomo, um 1604 zu Marino im Kirchenstaate geb., bildete sich in Rom in der Komposition aus, ward dann Kp.-M. zu Assissi u. 1628 nach Rom zurückgekehrt, Kp.-M. an der Kirche S. Apollinaris daselbst, wo er 1674 starb. Als Komponist war er gerühmt u. bewundert; er zeigte sich als Verbesserer in musikalischen Dingen, z. B. wurde durch ihn das Recitativ u. die Kammerkantate vervollkommnet; überhaupt hat er alle Formen seiner Zeit runder u. fasslicher gemacht, sowie die Steifheit u. Unbeholfenheit der Melodie um vieles gemildert. Unter seinen Schülern werden Cesti, Buononcini u. Alessandro Scarlatti besonders namhaft gemacht. — Er hat überaus viel komponiert, wovon nur 2 Sammlungen 2-, 3- u. 4stim. Motetten (Rom 1664 u. 67), 5- u. 9stim. Messen mit einigen andern Gesängen (Köln 1663 u. 66), 22 Kantaten zu Anfang des 18. Jhdts. in London; „Concerti sacri a 2, 3, 4 e 5 voci" (Rom, 1675); „Arie di camera col basso continuo" (Rom, 1667) in Druck erschienen. Alles Übrige findet sich in Mscrpt. in öffentlichen u. Privat-Bibliotheken zerstreut. Eine kleine Abhandlung „Ars cantandi" findet sich nur mehr in deutscher Übersetzung. (Augsburg 1692, 1700 . . .).

Carl der Grosse, geb. am 2. April 742, gest. 28. Jan. 814, ist nicht blos in der politischen Geschichte der gewaltigste u. bedeutendste unter allen fränkischen Herrschern, als Eroberer, Gesetzgeber und Volksbildner, sondern auch in anderen Beziehungen gross gewesen.

Während seiner Regierung (seit 768 fränkischer König, von 800—814 röm. Kaiser), dachte er nicht blos daran, sein Reich zu erweitern, sondern vielmehr noch, den unterworfenen heidnischen Völkerschaften die Segnungen des Christentums zu vermitteln; er hat vorzüglich das Verdienst, die romanisch-christliche Bildung nach Deutschland verpflanzt u. somit zur Sittigung dieses Landes u. Volkes den ersten Schritt gethan zu haben. Für Kunst u. Wissenschaft that er alles u. so sehen wir in ihm auch einen besonderen Förderer der Musik. Er selbst verstand sich auf den Gesang, nahm am Gesange der Mönche Teil und forderte von den Geistlichen hinreichende Kenntnis desselben. Ein Priester, welcher des Gesanges unkundig war, durfte weder vor ihm erscheinen noch auf eine Gunst rechnen. Da er 774 zu Rom war, fand er, wie sehr seine Sänger hinter den römischen zurückständen, u. wie sehr der fränkische Kirchengesang von dem römischen abweiche. Deshalb bat er den Papst Hadrian um Sänger; er erhielt deren zwei, Theodor u. Benedict, von welchen Carl den einen nach Metz, den andern nach Soissons schickte, um in den dortigen Singschulen die richtige römische Gesangsweise zu lehren. Zugleich befahl er allen Singmeistern der fränkischen Städte, ihre Antiphonarien von diesen Lehrern verbessern zu lassen u. durch ihren Unterricht den ordentlichen Gesang wieder zu erlernen. Er hatte eine eigene Hofkapelle u. Hofsingschule, die er oft in eigener Person besuchte u. wobei er dann auch selbst die Schüler unterrichtete. Um dem Gesange in seinem ganzen Reiche aufzuhelfen, sorgte er nicht blos für Hebung der schon bestehenden Singschulen, z. B. neben Metz, Paris u. Soissons noch in Orleans, Sens, Tours, Lyon, Cambrai, Dijon im Frankenreiche, Fulda, St. Gallen, Reichenau u. a. mehr in Deutschland, sondern er schritt auch mit Verordnungen zur Errichtung neuer Schulen ein. In mehreren Kapitularien bestimmte er, dass in allen Klöstern u. an allen bischöflichen Sitzen Schulen seien, in denen die Söhne der Adeligen u. Hörigen Unterricht in der Grammatik, Musik u. Arithmetik erhielten. In Generalien, die er an die Metropoliten, Bischöfe u. Äbte entsendete, schärfte er ihnen dasselbe ein. Im Konzil zu Aachen 803 wird verordnet, dass, nachdem der gregorianische Gesang als der normale — „sicut psallit ecclesia romana" — bestimmt sei, die Kirchenvorstände ihre Singschulen an geeigneten Orten einrichten sollen u. „die Knaben in den öffentlichen Schulen sollen Psalmen, Noten, Singen u. dgl. lernen." Um 796 liess er nochmals 2 Sänger von Rom kommen, Petrus u. Romanus, von denen Petrus nach Metz ging, Romanus aber mit seinem authentischen Antiphonar in St. Gallen blieb. Ausserdem beauftragte Carl den Eginhard mit der Sammlung alter deutscher Volksgesänge, sowie den Paul Warnefried (Paulus Diaconus), lateinische Hymnen anzufertigen. Aber nicht blos für die praktische Musik war Carl ein eifriger Beförderer, sondern auch die Betreibung der Theorie fand durch ihn einen kräftigen

Anstoss. An den durch ihn angeregten u. eingerichteten Schulen u. wissenschaftlichen Anstalten war die Musik unter die sieben freien Künste gerechnet u. ihr durch Alcuin die zweite Stelle in den physikalischen Fächern eingeräumt. Dadurch kam das Musikstudium so zu Ehren, dass es als Mangel an Wissenschaftlichkeit angesehen wurde, wenn ein öffentlicher Lehrer hierin sich unwissend zeigte, u. dass es zum vollständigen Ruhme eines gefeierten Mannes gehörte, wenn von ihm auch gesagt werden konnte, dass er Musik verstehe. Deutschland u. Frankreich haben sonach alle Ursache, den grossen Kaiser auch in musikal. Beziehung hoch zu ehren u. seine grossen Verdienste um die Tonkunst in unauslöschlichem Andenken zu erhalten.

Carl Borromäus, der heil. Erzbischof von Mailand, verdient hier einer besonderen Erwähnung, weil er mit der Realisierung der Beschlüsse des Kirchenrates von Trient bezüglich der Kirchenmusik besonders voranging. Geb. d. 2. Okt. 1538 zu Arona aus einem altadeligen ital. Geschlechte, errang er am Ende seiner akademischen Laufbahn das Doktorat beider Rechte. Als Abt der Benediktinerabtei zu Arona bewährte er sich hierauf als einen zwar unwillkommenen, aber heilsamen Reformator. Nachdem sein Oheim als Pius IV. den päpstlichen Stuhl bestiegen hatte, ward Carl nach Rom berufen, wo er sechs Jahre (1560—1566) in verschiedenen Ämtern die wichtigsten Dienste leistete. Unterdessen war er auch zum Kardinal u. Erzbischof von Mailand erhoben, u. so gerne er in seiner Diözese verweilt hätte, liess es doch der Papst nicht zu, da er seiner Weisheit u. Klugheit noch sehr bedurfte. Ein vorzügliches Verdienst gewann er dadurch, dass er als Kardinal-Staatssekretär die Angelegenheiten der allgemeinen Kirchenversammlung zu Trient, welche in dieser Zeit zum letzten Male berufen wurde, mit der ganzen Energie seines Geistes u. dem mächtigen Einflusse seines Ansehens beförderte u. zur Durchführung der Beschlüsse rastlos beitrug. Ausser seiner Teilnahme an der Herausgabe des röm. Katechismus, des neuen Messbuches u. Breviers u. dgl. ward er auch als besonderer Kenner der Musik in die Kommission gewählt, welche über die Zulassung u. Behandlung der Figuralmusik in der Kirche ihr Gutachten abzugeben hatte, u. er war es, welcher den Palestrina beauftragte, eine Messe zu komponieren, die den Forderungen der Kirchenversammlung entspräche. Als er 1566 endlich seine Entlassung von Rom erwirkt hatte u. nach Mailand zurückgekehrt war, wendete er neben der Reformierung seiner Diözese nach den Beschlüssen des Konzils seine Sorge der Kirchenmusik zu. Im ersten zu diesem reformatorischen Werke abgehaltenen Provinzialkonzil (1576) weisen die Akten schon ein eigenes Kapitel auf: „De officio magistri chori et ceremoniarum," worin unter anderm die Forderung gestellt wird, dass die Sänger, wo es immer möglich ist, Kleriker sein, jedenfalls u. alle Zeit aber im Chor in klerikaler Kleidung u. mit Chorrock erscheinen sollen.

Ferners trifft ein anderes Kapitel „de Musica et Cantoribus" Bestimmungen über die Beschaffenheit des kirchl. Gesanges, dass er ernst, würdig u. frei von allem leichtfertigen Wesen sei; die Orgel wird in der Kirche zulässig erklärt, nicht aber Flöten, Hörner u. andere Instrumente. Im 4. Mailänder Konzil wird auch der Gebrauch von Instrumenten bei Prozessionen untersagt. Nachdem der hl. Erzbischof mit rastlosem Eifer für seine Kirche, seinen Klerus u. sein Volk die herrlichsten Einrichtungen getroffen u. die weisesten Verbesserungen vollzogen hatte, starb er zu Mailand den 3. Nov. 1584, den Ruhm eines der weisesten, kräftigsten u. frömmsten Bischöfe, die je die Kirche zierten, hinterlassend.

Carneiro, Manuel, ein Karmelitermönch, guter Orgelspieler u. Kirchenkomponist, geb. zu Lissabon um die Mitte des 17. Jhdts., und gest. im Jahre 1695.

Caron, Firmin, ein berühmter Kontrapunktist des 15. Jhdts. Er soll um 1420 in Frankreich geboren u. ein Zeitgenosse des Binchois, Regis, Okenheim u. a. gewesen sein, u. Binchois od. Dufay zum Lehrer gehabt haben.

Carpani, Gaetano, Kp.-M. an der Jesuitenkirche zu Rom in der Mitte des vor. Jhdts., genoss sowohl als Kompositionslehrer als auch als Kirchenkomponist ein grosses Ansehen. Er hinterliess in Mscrpt. viele Messen, Psalmen, Motetten, Litaneien u. a. m.

Carpentras, eigentlich **Genet**, Eliazar, ein französischer Kontrapunktist aus der 2. Hälfte des 15. Jhdts., geb. zu Carpentras, woher sein Beiname rührt. Unter Leo X. trat er in die päpstl. Kapelle als Sänger u. gewann durch die Komposition einiger Magnificate u. besonders der Lamentationen des Propheten Jeremias so sehr die Zuneigung des Papstes, dass dieser ihn 1518 zum Bischof in partibus ernannte, nachdem er schon 1515 zur Stelle des ersten Sängers u. bald auch zum Amte des Kp.-M. vorgerückt war. 1521 ward er in Angelegenheiten des päpstl. Stuhles nach Avignon entsendet, von wo er erst nach dem Tode Hadrian VI. nach Rom zurückkehrte. Sein Todesjahr ist unbekannt. — Die genannten Lamentationen wurden in der päpstlichen Kapelle alljährlich bis zum Jahre 1587 gesungen; von da an traten die Lamentationen Palestrina's auf Befehl Sixtus V. an ihre Stelle.

Carreira, Antonio, Kp.-M. der Könige Sebastian u. Heinrich von Portugal, war ein fruchtbarer Kirchenkomponist; viele seiner Werke (Lamentationen u. Motetten) bewahrt die königl. Bibliothek in Lissabon.

Cartari, Giuliano, Franziskanermönch u. Kp.-M. des Klosters S. Francesco in Bologna, blühte um 1588. Durch Druck sind zu Venedig mehrere seiner Werke veröffentlicht worden.

Casali, Giov. Battista, 1759 Kp.-M. an S. Joan. im Lateran zu Rom, gest. im Juli des Jahres 1792, komponierte eine grosse Menge von Kirchenstücken, von denen die Bibliothek des Abbate Santini in

Rom eine grosse Auswahl enthält. Unter seinen Schülern befand sich auch Gretry.

Casati, Girolamo, Kp.-M. zu Mantua zu Ende des 16. Jhdts., komponierte vieles für die Kirche: „Harmonicae Cantiones a 1, 2, 3, 4 et 5 voc."; Messen, Magnificate, Motetten, Psalmen u. dgl. — C., Francesco, geb. zu Mailand zu Ende des 16. Jhdts., war Organist an mehreren Kirchen dieser Stadt; von seinen Motetten finden sich einzelne in verschiedene Sammlungen aufgenommen. — C., Gasparo, aus Venedig, um die Mitte des 17. Jhdts. blühend, war als Vokalkomponist sehr geschätzt. — C., Teodoro, geb. zu Mailand um 1630, zuerst Kp.-M. an der Kirche S. Fidele, dann an der S. Sepolcro, zuletzt Organist im Dom (um 1667), machte sich durch mehrstimmige Messen u. Motetten bekannt.

Casciolini, Claudio, wahrscheinlich der römischen Schule angehörig, war nach seinen noch vorhandenen Werken eine der grössten Zierden dieser Schule; die Zeit seiner Wirksamkeit scheint in den Anfang des 18. Jhdts. zu fallen. Einen reichen Schatz von den Kompositionen C.'s verwahrt das Musikarchiv des Abbate Santini in Rom. Der unter dem Namen Cascianti od. Casciatini vorkommende Komponist scheint mit obigem eine u. dieselbe Person zu sein.

Casini, Giov. Maria, ein florentinischer Priester, geb. um 1675, bildete sich in Rom unter Matteo Simonelli in der Komposition gründlich aus; zugleich suchte er sich unter Anleitung Bernardo Pasquini's, welcher damals das Wunder der Organisten war, im Orgelspiel die möglichste Vollendung zu verschaffen. Unter dieser doppelten Leitung reifte er zur vollendeten Tüchtigkeit eines Kirchenmusikers u. wurde als Organist an der Metropolitankirche in Florenz angestellt. 1706 gab er zu Rom einen Band vierstimmiger Motetten heraus, deren Styl vollkommen der röm. Schule entspricht; 1714 zu Florenz eine Sammlung Orgelstücke unter dem Titel: „Fantasie e Toccate d'intavolatura" u. „Pensieri per l'Organo in partitura." Auch als scharfsinniger Theoretiker wird er gerühmt, indem er manches aus der griechischen Musiktheorie für die neuere Tonkunst nutzbar zu machen suchte.

Casparini, Eugenio, eigentlich **Caspar**, geb. 1624 zu Sorau in der Niederlausitz, war der grösste Orgelbauer seiner Zeit. Nachdem er schon in seines Vaters Werkstatt die Orgelbaukunst erlernt hatte, vervollkommnete er sich darin bei seinem dreijährigen Aufenthalte in Bayern, worauf er sich nach Italien wandte u. in Padua sich niederliess. Daselbst lebte u. wirkte er 50 Jahre, u. viele grosse Kirchen nah u. fern erhielten durch ihn vorzügliche Orgeln. † d. 12. Sept. 1706 zu Neuenwiese bei Görlitz. Sein Sohn Adamo Orazio, gest. 1745, arbeitete anfangs mit dem Vater in Gemeinschaft u. erwarb sich später ebenfalls den Ruf eines vorzüglichen Orgelbaumeisters.

Cassiodorus, Magnus Aurelius, ein berühmter röm. Staatsmann während der Gothenherrschaft in Italien, später Abt des Klosters Vivarium, war zwischen 465—479 zu Scillacium (Squillace in Calabrien) geboren. Nachdem er 50 Jahre lang als Staatsmann unermüdet gearbeitet hatte, zog er sich nach Unteritalien zurück, erbaute u. stiftete das Kloster Vivarium. 70 Jahre alt, übernahm er die Leitung desselben u. brachte es zu hoher Blüte, indem er die Wissenschaft mit dem Mönchsleben verband. Er starb im Rufe der Heiligkeit um 570. Er schrieb sehr vieles. In seinem Werke: „De artibus ac disciplinis liberalium litterarum“ befindet sich auch ein Traktat über Musik, der für den Historiker noch immer Wert hat. (Ausgabe von Migne, Paris 1848. 2 voll.)

Catalano, Ottavio, geb. zu Enna in Sicilien zu Ende des 16. Jhdts., zuerst Abt u. Kanonikus zu Catania, dann in der röm. Kapelle, zuletzt als Kp.-M. an der Kathedrale zu Messina angestellt, war einer der Ersten, welcher den bezifferten Bass für die Orgel zu seinen Werken setzte.

Catalisano, Gennaro, ein Minorit, geb. 1728 zu Palermo, studierte in Rom die Musik u. wurde Kp.-M. an der Kirche S. Andrea delle Frutti daselbst. Aus Gesundheitsrücksichten kehrte er nach Palermo zurück, wo er 1793 starb. Mehr als durch seine Kompositionen ist er bekannt geworden durch ein theoretisches Werk: „Grammatica armonica fisico-matematica“ (Rom, 1781).

Catenacci, Gian Domenico, ein ital. Mönch, geb. zu Mailand in der ersten Hälfte des 18. Jhdts., gest. um 1800, war ein geschickter Komponist u. grosser Orgelspieler.

Cathala, Jean, um die Mitte des 17. Jhdts. Musikmeister an der Kathedrale zu Auxerre, gab in den Jahren 1666—1683 mehrere Messen heraus (Paris).

Caurroy, François Eustache du, geb. 1549 zu Cherberoy bei Beauvais, gest. 1609 zu Paris, zeichnete sich durch ausserordentliche musikal. Kunstkenntnisse u. Fertigkeiten aus, wesshalb er von den Franzosen gewöhnlich „Prince de professeurs de musique“ genannt wurde. Er war Kanonikus an der hl. Kapelle zu Paris, Prior in S. Aïoul de Provins u. Kp.-M. Carls IX., Heinrichs III. u. Heinrichs IV. („Preces ecclesiasticae,“ 2 Bücher [Paris, 1609]; „Mélange de Musique, contenant des chansons, des psaumes, des noëls“ [Paris, 1610]; „Missa pro defunctis à 5 voc. u. a. m.)

Cavaccio, Giov., geb. zu Bergamo 1556, diente als vorzüglicher Sänger in München, Rom u. Venedig. 1581 wurde er Dom-Kp.-M. zu Bergamo, 1604 an der Kirche Maria maggiore; er starb den 11. August 1626. In Mailand u. Venedig kamen eine grosse Menge seiner Kirchenkompositionen heraus.

Cavi, Giovanni, Kp.-M. an der Kirche S. Giacomo de' Spagnuoli in Rom, blühte in der 2. Hälfte des 18. Jhdts. als fleissiger Kirchenkomponist.

Cecchelli, Carlo, Kp.-M. an S. Maria maggiore in Rom, Nachfolger Benevoli's, von 1646—49, hat 1651 eine Sammlung vierstimmiger Messen ohne Begleitung herausgegeben.

Cento, Giov. Antonio, ein Franziskanermönch, war zuerst Kp.-M. in Padua, 1660 an der Kirche S. Francesco in Bologna. Von ihm existieren viele Kirchenkompositionen in Mscrpt.

Ceracchini, Francesco, geb. 1748 zu Asina lunga, wurde 1796 Kp.-M. an der Kathedrale zu Siena, leistete sowohl als Kirchenkomponist als auch als Lehrer des Kontrapunktes viel.

Cerone, Domenico Pietro, geb. 1566 zu Bergamo, empfing nach vollendeten Studien die Priesterweihe. Er widmete sich auch der Musik, leistete an mehreren Kirchen u. Kapellen Spaniens als Sänger Dienste, bis er 1608 zum Kp.-M. in Neapel ernannt wurde. Sein Todesjahr ist nicht bekannt. 1613 gab er ein theoret. Werk heraus, welches unter die berühmtesten, reichhaltigsten u. seltensten Werke dieser Gattung gehört. Es führt den Titel: „El Melopeo y Maestro, tractado de Musica theorica y pratica, enque se pone por extenso, loque uno para hazerse perfecto Musico ha menester faber: y por mayor facilidad, comodidad y claridad del Lector, esta repartido en XXII Libros, compuesto per cl. R. D. Pedro Cerone de Bergamo, Musico en le Roal Capilla de Napoles." In Napoles. Anno 1613. Fol. (Die Proske'sche Bibliothek besitzt ein Exemplar.) Von ihm hat man auch: „Regole per il Canto fermo" (Neapel, 1609.)

Cerretto, Scipione, Theoretiker, Komponist u. Lautenspieler, geb. 1551 zu Neapel, schrieb drei bedeutende theoret. Werke, von welchen zwei 1601 u. 1608 auch im Druck erschienen.

Certon, Pierre, Musikmeister an der Sainte-Chapelle in Paris, ist einer der besten französ. Komponisten aus der ersten Hälfte des 16. Jhdts.

Cesena, Giov. Battista, ein Barfüssermönch in einem Kloster im Kirchenstaate, war ein sehr fruchtbarer Kirchenkomponist; sehr viele seiner Werke erschienen von 1605—1621 meist zu Venedig im Druck.

Champion, Antoine, war unter der Regierung Heinrich IV. als Orgelspieler berühmt. In der Münchener Bibliothek liegt eine 5stimmige Messe von ihm. Sein Sohn Jacques C. u. sein Enkel André C. waren ebenfalls berühmte Organisten unter Ludwig XIII. Letzterer starb zu Paris 1670.

Charpentier, Marc Antoine, von Laborde als „le plus savant musicien de son temps" bezeichnet, wurde 1634 zu Paris geboren. Seine musikal. Studien machte er zu Rom unter Carissimi's Leitung.

Nach Paris zurückgekehrt, bekam er bei Hof mehrere Anstellungen, bis er Kp.-M. an der hl. Kapelle u. zuletzt an der Jesuitenkirche wurde. Er starb im März 1702. Von seinen Kompositionen werden neben seinen Opern von Kennern besonders seine Motetten wegen ihres klassischen Styles u. der vortrefflich gearbeiteten Fugensätze geschätzt. In der letzten Zeit seines Lebens zog er sich ganz von der Bühne zurück u. arbeitete nur für die Kirche.

Charpentier, Jean Jaques Beauvarlet, geb. 1730 zu Abbeville, ausgezeichneter Organist, zuletzt in Paris angestellt, starb aus Kummer über den Verlust seiner Stelle durch die Revolution, im Mai 1794. (Orgelstücke, Messen, Hymnen u. a.)

Checchi, geb. zu Pisa 1749, vollendete seine musikalischen Studien unter Oraz. Mai, Kp.-M. zu Livorno, wo er auch ferner verblieb. Er hat viele Kirchen-Kompositionen geliefert.

Chenié, Marie Pierre, geb. den 8. Juli 1773 zu Paris, hatte schon in seinem 16. Jahre eine Messe komponiert. Er versah zu Paris teils im Theater, teils in der Kapelle des Königs die Stelle eines Kontrabassisten, einige Zeit war er auch Organist. Er komponierte ausser Instrumentalsachen, mehrere Messen, Motetten und andere Kirchenstücke.

Cherici, Sebastiano, geb. 1647 bei Bologna, um 1684 Kp.-M. zu Pistoja, dann an der Akademie dello Spiritu santo in Ferrara, veröffentlichte zu Bologna mehrere kirchliche Musiken im Druck.

Cherubini, Maria Luigi Carlo Zenobio Salvatore, geb. 8. Septbr. 1760 zu Florenz, genoss frühzeitig guten Musikunterricht, so dass er in seinem 13. Jahre schon eine Messe mit grossem Beifall zur Aufführung brachte. Der Grossherzog Leopold von Toscana, auf ihn aufmerksam geworden, setzte ihm eine Pension aus, damit er seine Studien unter Sarti zu Bologna vollenden könnte. Vier Jahre (1778—82) blieb er bei diesem und erwarb sich tiefe Kenntnisse seiner Kunst, welche allen seinen spätern Werken den Stempel der Gediegenheit aufdrückten. Er begann hierauf eine rege Thätigkeit für die Bühne und schrieb viele Opern, ging 1784 nach London, 1786 nach Paris, wo er vom Jahre 1788 an immer, einigen Aufenthalt in Wien abgerechnet, blieb. Sehr vorteilhaft wirkte auf ihn die nähere Bekanntschaft mit den Werken Haydn's und Mozart's, — seine Gedanken wurden tiefer, seine Harmonie kühner, seine Instrumentation reichhaltiger. — Nach der Restauration der Bourbonen wurde er zum kgl. Kp.-M. ernannt u. hatte als solcher die Musik in der Hofkapelle zu leiten, was seiner bisherigen Thätigkeit eine veränderte Richtung gab und ihn auf die Kirchenkomposition hinleitete. Der ordinäre Dienst der kgl. Kapelle bestand in einer stillen Messe, während welcher die Kapellmusiker Musik zu machen hatten. Obwohl C. sich bei der Komposition derartiger Musikwerke der Kürze befleissigte, so geschah es doch auch manchmal, dass

die Aufführung eines oder zweier solcher Tonstücke die Zeitdauer der ganzen hl. Messe ausfüllte. Darin ist auch der Grund zu suchen, warum unter C.'s Werken so wenig vollständige Messen sich finden. (Doch schrieb er 11 grosse Messen, und die vereinzelnten Kyrie, Gloria etc. machen auch 5 Messen aus.) Aus dieser Epoche seines Lebens stammen seine 4 grossen Messen, ein Credo für 8 Stimmen, eine Litanei, ein Requiem für gemischten Chor und eines für dreistimm. Männerchor (für seine Exequien), und viele andere kleine Stücke. 1821 ward er Direktor des Konservatoriums in Paris, nachdem er schon vorher seit 1816 als Professor der Komposition daselbst fungiert hatte. Sein Lehrbuch der Komposition u. der Fuge gab er 1835 heraus. Er starb den 15. März 1842 zu Paris. Ein Kritiker sagt von seinen Werken: „In allem, was Cherubini geschrieben, stossen wir auf nichts Unedles, geschweige denn Gemeines. Der höchste Adel herrscht in seiner Schreibart. Seine Melodien verschmähen den blos sinnlichen Reiz; oft fliessen sie in wunderbarer Einfachheit dahin, meistens werden sie aber von den kunstvollen Harmonien getragen, in deren Kombination er den grössten Tonsetzern ebenbürtig ist. — Seine Kirchenwerke zeichnen sich aus durch Erhabenheit der Gedanken, Tiefe der Auffassung, Adel des Ausdrucks, Reichtum der Harmonie und leuchtende Klarheit in allem Polyphonen und Harmonischen." Sie sind Meisterwerke religiöser — aber nicht kirchlicher Tonkunst, gleich denen Beethovens.

Chiaula, Maurus, geb. zu Palermo um die Mitte des 16. Jhdts., trat 1544 in das Benediktinerkloster S. Martin daselbst u. zeichnete sich durch seine musikalischen Kenntnisse sehr aus. Von seinen vielen Kompositionen sind nur: „Sacrae cantiones, quae octo tum vocibus, tum variis instrumentis chorisque conjunctis ac separatis concini possunt," 1590 zu Venedig im Druck erschienen. Überhaupt war er durch den Satz für mehrere Chöre in ganz Italien berühmt. Er starb 1600.

Child, William, geb. zu Bristol 1605, wurde 1631 Baccalaureus der Musik zu Oxford, später Organist an der S. Georgskapelle in Windsor; nach der Restauration war er Singmeister an der königl. Kapelle u. starb zu London 1696. Er komponierte vieles für die Kirche.

Chiti, Girolamo, trefflicher Tonsetzer der römischen Schule, 1726 zweiter, 1727 erster Kp.-M. an der Kirche S. Giovanni im Lateran zu Rom, gest. 1759, hat zahlreiche Kirchenwerke hinterlassen.

Choron, Alexander Etienne, geb. den 21. Oktbr. 1772 zu Caën, fing, da er vorher durch seinen Vater abgehalten worden war, erst in seinen zwanziger Jahren an, sich mit Musik zu beschäftigen. Er studierte fleissig die musikalischen Schriftsteller und erhielt in der Harmonie von Abbé Roze u. von Bonesi Unterricht. Er lernte selbst die deutsche Sprache, um die deutschen Theoretiker Kirnberger, Marpurg und Albrechtsberger verstehen und würdigen zu können. 1805 wendete er sein Vermögen daran, klassische Werke eines Palestrina,

Josquin, Jomelli, Leo und Anderer herauszugeben und zu verbreiten. Leider ward sein Eifer schlecht belohnt; diess Werk, sowie seine „Principes de composition" fanden wenig Anklang. 1810 und 11 gab er einen „Dictionnaire des Musiciens" heraus. Von 1812—16 beschäftigte er sich vorzüglich teils als Leiter der Musik bei grossen politischen u. kirchlichen Feierlichkeiten, teils mit der Reorganisation der kirchlichen Musikinstitute (Maîtrises) an den verschiedenen Hauptkirchen Frankreichs. Als er nach einjähriger Direktion der grossen Oper zu Paris wieder von diesem Posten abtreten musste, gründete er eine Chorgesangschule, aus der später das „Conservatoire de musique classique et religieuse" hervorging u. wo die besten Kirchenkompositionen der italienischen u. deutschen Meister aufgeführt wurden. Er hatte auch eine neue Methode erdacht, grosse Chormassen leicht u. schnell einzuüben. Ch. wird allgemein als einer der kenntnisreichsten Theoretiker, die Frankreich je gehabt, betrachtet. Er verfasste viele Schriften: ausser den oben genannten Werken u. Sammlungen sind noch zu nennen: „Methode élémentaire de Musique et de Plain-chant," Paris, 1811; „Solfèges élémentaires," Paris, 1820; Bearbeitungen u. Übersetzungen deutscher u. anderer musikalischen Schriften; Choralbücher. Vieles hat er blos angefangen, ohne es zu vollenden, indem er oft einer neuen Idee, die ihm in den Sinn kam, mit Feuer sich hingab u. mit fieberhaftem Eifer sie zu realisieren suchte, ohne erst das Alte zur Vollendung gebracht zu haben. Mit Komposition beschäftigte er sich weniger; was davon vorhanden ist, beschränkt sich auf Gesangübungen, einige Kirchenstücke u. Romanzen. Sein überaus thätiges, der Kunst vollständig u. treu gewidmetes Leben endete den 29. Juni 1834 in Paris.

Christo, Fr. Joao de, ein portugiesischer Mönch, zu Anfang des 17. Jhdts. zu Lissabon geb., u. gest. den 30. Juli 1654 zu Alcobaça, wird als geschickter Organist u. Komponist genannt.

Christo, Fr. Luiz de, geb. 1625 zu Lissabon u. als Karmelitermönch 1693 gestorben, war ein zu seiner Zeit sehr berühmter Organist im Kloster Calçado. Auch bedeutende Kompositionen von ihm werden namhaft gemacht.

Chrysander, Friedrich, geb. 8. Juli 1826 zu Lübtheen in Meklenburg, studierte in Rostock Philosophie u. promovierte daselbst. Nachdem er zuletzt längere Zeit in England verweilt hatte, nahm er seinen dauernden Wohnsitz in Bergedorf bei Hamburg. Er ist einer der verdienstvollsten Musikschriftsteller der Gegenwart. Er schrieb eine Biographie von Fr. Händel (bis jetzt nicht vollendet), ist der Mitbegründer der Händelgesellschaft in Leipzig u. besorgt die Redaktion der von dieser veranstalteten „Händelausgabe." 1863 u. 1867 erschienen von ihm zwei „Jahrbücher für musikal. Wissenschaft," in zwei Zeiträumen redigierte er auch die „Allgemeine Leipziger Musikzeitung"

u. wiederum ist er Mitredakteur der „Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft“ (Leipzig). In allen diesen Schriften findet sich vieles, was auch für die Kirchenmusik, namentlich für die ältere, von Bedeutung ist.

Chrysostomus, Johannes, der hl., im J. 344 zu Antiochia geb., empfing in seinem 23. Jahre, nachdem er seine Studien vollendet und eine geraume Zeit in der Einsamkeit mit Gebet, Betrachtung u. Studium der hl. Schrift zugebracht hatte, die hl. Taufe. Als er bald darauf zum Bischof von Antiochien verlangt wurde, entfloh er zu den Mönchen der Umgegend u. verblieb daselbst 8 Jahre in gänzlicher Verborgenheit. Nach seiner Rückkehr 380 wurde er zum Diakon u. 386 von Bischof Flavian zum Priester geweiht. Nun begann er seine Thätigkeit im Predigtamte in so ausgezeichneter Weise, dass man ihm den Beinamen „Chrysostomus“ (Goldmund) gab. 397 wurde er auf den Patriarchenstuhl von Konstantinopel erhoben, den er durch seine hohen Tugenden, seine Heiligkeit u. seine Gelehrsamkeit in hohem Grade zierte. Von da an war sein Leben bis zu seinem Tode 407 den 14. Septbr., eine ununterbrochene Kette der schwersten Trübsale u. Verfolgungen, welche ihm seine Feinde bereiteten. Er starb in der Verbannung. — Der heilige Johannes Chrysostomus that viel für den Gesang der Gläubigen bei der Feier der hl. Geheimnisse; er soll den Antiphonalgesang in Konstantinopel eingeführt haben, wie dies der hl. Ambrosius in Mailand gethan. In seinen Predigten tadelte er oft die Missbräuche u. jeden Unfug, der sich im hl. Gesang eingeschlichen hatte, u. wies stets darauf hin, wie die Gläubigen ihrem Gotte singen sollten.

Ciaja, Azzolino Bernardino della, geb. den 21. Mai 1671 zu Siena, wird als Komponist, Organist u. Orgelbauer gerühmt. 1733 vollendete er die Orgel von S. Stefano in Pisa, welche als eine der vorzüglichsten in ganz Italien gilt.

Cifra, Antonio, geb. 1575 im Kirchenstaate, Schüler des Palestrina u. des ältern Nanino, war zuerst Kp.-M. an der Jesuitenkirche in Rom, dann in Loretto, worauf er von 1620—22 dieses Amt in der Kirche S. Johannes im Lateran bekleidete; 7 Jahre stand er hierauf in Diensten des Erzherzogs Karl; 1629 kehrte er wieder nach Loretto zurück u. verwaltete sein früheres Amt bis zu seinem Tode. Von seinen ausserordentlich vielen Werken, besonders für die Kirche, ist eine grosse Anzahl Messen, Motetten (Ant. Poggiolo liess 1638 in Rom 10 Sammlungen „Concerti eccles.“ drucken, worin sich über 200 Motetten C.'s befinden) Litaneien, Vespern, Psalmen u. dgl. in Druck erschienen. Ihr Styl wird von Kennern gerühmt.

Cima, Giovanni Paolo, geb. um 1570, war von seinen Zeitgenossen als Orgelspieler sehr geschätzt; er war Kp.-M. an der Kirche S. Celso in Mailand u. besass eine vorzügliche Fertigkeit in der Komposition von Kanon's. Mehrere seiner Werke (4stimmige Motetten,

Ricercate, Concerti eccles. von 2—8 Stimmen) sind in Mailand durch Druck veröffentlicht worden.

Cima, Tullio, geb. zu Roncilio zu Ende des 16. Jhdts., hinterliess einige Kirchenstücke: Sacrae Cantiones, Magnificat etc. 2, 3, et 4 vocum, welche in Venedig in Druck erschienen.

Cinque, Ermengildo, ein ital. Komponist aus der zweiten Hälfte des 18. Jhdts., hat sich bekannt gemacht durch Kantaten, Kirchenwerke (Stabat mater, Dies irae etc.) u. weltliche Kompositionen für Instrumente.

Clairembaut, Louis Nicolas, geb. d. 19. Dez. 1676, Organist an der Kirche S. Jakob daselbst, später zu S. Cyr u. Konzertmeister der Frau v. Maintenon. Er starb 1749, nachdem er eine grosse Menge Motetten, Kantaten u. Klaviersachen herausgegeben hatte.

Clari, Giov. Carlo Maria, geb. 1669 zu Pisa, war ein Schüler des Giov. Paolo Colonna zu Bologna u. wurde dann Kp.-M. an der Hauptkirche zu Pistoja. Sein Todesjahr ist unbekannt. Er hat viele gute Kompositionen im geistlichen u. weltlichen Fache herausgegeben; davon besitzt die Proske'sche Bibliothek: „Stabat Mater," 4 voc. con Violini e Viola mit der Jahrzahl 1744; „Lamentazione 2-da de Giovedi Santo, a voce sola di Soprano;" „Responsorie Mattutini delle Tenebre al Triduo della Settimana maggiore, a 4 voc."; mehrere Motetten, 7 Hymni a 4 voc.; 6 ital. Duetten.

Claudianus, Ecdicius Mamertus, erst Mönch, dann Priester und treuer Gehilfe seines Bruders Mamertus, welcher Bischof zu Vienne war, lebte um die Mitte des 5. Jhdts. u. starb zwischen 470 u. 474. Er besass eine grosse Gelehrsamkeit u. Frömmigkeit, war Dichter, Philosoph u. Theolog u. erwarb sich grosse Verdienste durch Unterweisung des Klerus in der hl. Schrift, im kirchlichen Gesang und in der Liturgik. Er wirkte auch als Hymnendichter; namentlich rührt der schöne Hymnus: „Pange lingua gloriosi Lauream certaminis," im Officium des Passionssonntags nach äussern u. innern Kriterien von ihm, nicht von Venantius Fortunatus her.

Clemens non papa, Jakob (sein eigentlicher Name ist Jaques Clement) war einer der gepriesensten Komponisten des 16. Jhdts. Er war in Flandern geboren u. wurde erster Kapellmeister Carl's V. Bestimmtere Angaben über Zeit u. Art seiner Geburt, seiner Anstellung, seiner übrigen Lebensumstände und seines Todes hat man nicht. Dr. Proske hält als gewiss, dass C. das Jahr 1558 nicht überlebt habe. — Er war einer der fruchtbarsten u. beliebtesten Komponisten der vorpalestrinischen Zeit. Überall erschienen seine Werke in der prächtigsten typographischen Ausstattung, Sammlungen brachten am meisten Werke von ihm u. nannten ihn mit dem Ehrenprädikate „Nobilis Clemens non Papa." Dieser Meister hatte sich in allen damals gebräuchlichen Gattungen geistlicher u. weltlicher Gesangmusik versucht u. bewährt. Sein Styl ist stets fliessend, einfach u. fasslich; getadelt

wird bloss, dass er manchmal die Imitation in die Breite zog u. es, wie so viele seiner Zeitgenossen, häufig an korrekter Behandlung der Texte fehlen liess. Seine vorzüglichsten Werke sind: Missae cum 4 voc., lib. I.—IX. Löwen 1558; Cantionum sacrarum quatuor vocum lib. I.—VII. Löwen, 1567; Chansons françaises á 4 parties, Löwen 1569; Missa defunct., Löwen 1580, Motetten in verschiedene Sammlungen aufgenommen u. a. m.

Cler'eau, Pierre, ein franz. Komponist des 16. Jhdts., Vorsteher der Singknaben bei der Kirche zu Toul, gab 1554 zu Paris 4 Messen a 4 voc. heraus, welche er dem Herzog Claudius von Lothringen dedicierte; in demselben Jahre erschien von ihm auch eine Missa pro defunctis mit 2 Motetten. Ersteres Werk bezeichnet er selbst als seine Erstlingsarbeit. Sein Styl ist einfach und klar, harmonisch rein und rhythmisch fast untadelig.

Clifford, Jakob, geb. zu Oxford, gest. zu London 1700 als Kapellan der Paulskirche daselbst. Er gab eine Sammlung Anthems heraus, worin sich interessante Details über die Kirchenmusik in England u. Instruktionen für die Organisten finden.

Cocciola, Giov. Battista, geb. zu Vercelli am Ende des 16. Jhdts., war Kp.-M. des Kanzlers von Lithauen, Leo Sapieha. (8stimm. Messe, Venedig 1612; Motetten von ihm finden sich in Bergameno's „Parnassus musicus.")

Cochläus, Johannes, eigentlich Johann Dobneck geheissen, Doktor der Theologie u. Kanonikus zu Breslau, geb. zu Wendelstein bei Nürnberg 1479 u. gest. zu Breslau d. 10. Jan. 1552, behandelte in seinen Schriften auch musikal. Gegenstände, die für den Geschichtsforscher in der Musik von Wichtigkeit sind: „De musica activa," Cöln, 1507 (auf dem Titel nennt er sich Wendelstein); „Tetrachordum musices etc." Nürnberg, 1512 u. 1520, worin er die Elemente des Cantus planus, der 8 Kirchentöne u. der Mensuralmusik behandelt; „Speculum antiquae devotionis circa Missam et omnem cultum Dei," 1549 u. a.

Coclicus, Adrian, Schüler des Josquin des Prês, lebte im 16. Jhdt. zu Nürnberg u. gab 1552 daselbst ein „Compendium musices" heraus worin er unter andern 1) de modo ornate canendi, 2) de regula contrapuncti, 3) de Compositione handelt.

Colin, Jean, Priester und Musikmeister an der Kathedrale zu Soissons, geb. zu Beaune u. gest. 1722 in einem Alter von mehr als 80 Jahren, arbeitete manches für die Kirche. (Missae 6 voc.; „Ego flos campi," Paris 1688; Missa pro defunctis, 6 voc. Paris 1688.)

Colin, Pierre Gilbert, Colinus oder Colinaeus, war Kapellan am Hofe Franz I. von Frankreich u. wirkte von 1532—36 in der kgl. Kapelle; er that sich auch als Komponist hervor. Messen von ihm wurden gedruckt 1541 zu Lyon, 1544 zu Venedig; auch im Archiv der päpstl. Kapelle finden sich Messen von ihm vor.

Colla, Vincenzo, Kp.-M. an der Kollegiatstiftskirche zu Voghera, geb. um 1780 zu Piacenza, schrieb neben mehreren Kirchenwerken ein theoret. Werk: „Saggio, teorico-pratico-musicale, ossia metodo di contrappunto," Turin, 1819 u. 1830.

Colombani, Orazio, geb. zu Verona im 16. Jhdt., wird als Kontrapunktist gerühmt. Werke von ihm sind: „Harmonia super vespertinos omnium solemnitatum psalmos, 6 voc. Venedig 1576; Completorium et cantiones, Brescia 1585; 5stimm. Te Deum, Madrigale u. Magnificate zu 5—14 Stimmen.

Colonna, Giov. Paolo, geb. um 1630 zu Brescia, einer der berühmtesten Tonsetzer des 17. Jhdts., war in Bologna an der Kirche von S. Petronio als Kp.-M. angestellt u. bekleidete auch die Stelle eines Präsidenten der philharmonischen Akademie. Er errichtete eine Musikschule, aus welcher gute Tonkünstler, z. B. Buononcini u. a. hervorgingen u. schrieb eine grosse Anzahl Kirchenwerke. Gestorben den 4. Dez. 1695.

Commer, Franz, geb. d. 23. Jan. 1813 zu Cöln, genoss daselbst den Musikunterricht Leibls u. Jos. Klein's u. begab sich zur weitern Ausbildung 1832 nach Berlin, wo er das Orgelspiel unter Bach, die Komposition unter Rugenhagen studierte. 1844 erhielt er den Titel „kgl. Musikdirektor," 1845 wurde er Mitglied der Akademie der Künste, Chordirektor an der kathol. Hedwigskirche und Gesanglehrer an der Elisabethschule, 1850 Lehrer und Repetitor an der k. Theatergesangschule und Gesanglehrer an 2 Gymnasien. C. ist auch Ritter einiger Orden, Ehrenmitglied mehrerer musikal. Vereine etc. Von seinen Kompositionen sind Messen, Motetten und andere Kirchensachen, viele Lieder, Klaviersachen etc. in Druck erschienen. Auch veranstaltete er die Herausgabe älterer Kirchenkompositionen, welche unter den Titeln „Musica sacra Saec, XVI.—XVII." (27 Bände), „Cantica sacra" und „Collectio operum Musicorum Batavorum" erschienen ist. Er starb 17. Aug. 1887 zu Berlin.

Conrad, Benediktinermönch von Hirschau, um 1131, der sich aus Demut in seinen Schriften „Peregrinus (der Fremde, Unerfahrene)" nennt, Schüler des sel. Wilhelm, Abtes dieses Klosters, war in jeder Wissenschaft sehr erfahren, er war Philosoph, Rhetor, Dichter und Musiker und zudem ein ausgezeichneter Religiose; neben vielem andern schrieb er auch ein Buch „de musica et differentia tonorum."

Conti, Angelo, geb. zu Aversa i. J. 1603, hat in Venedig in den Jahren 1634—39 Messen, Motetten u. Madrigalen herausgegeben.

Contini, Giovanni, war 1550 Kp.-M. an der Kathedrale von Brescia. Von ihm erschienen viele Kirchensachen zu Venedig 1550 u. 1565 in Druck: Madrigale, Introitus, Messen, Hymnen, Cantionen zu vier u. mehr Stimmen.

Cordans, Bartolomeo, geb. 1700 in Venedig, gest. 14. Mai 1757 in Undine, trat sehr jung in den Franziskanerorden, verliess diesen jedoch mit päpstlicher Dispens wieder, u. wendete sich der Opernkomposition zu. 1735 ward er Kp.-M. am Dome zu Udine u. entwickelte als solcher eine ungemeine Fruchtbarkeit in Kirchen-Kompositionen, von denen viele erhalten sind.

Corelli, Arcangelo, geb. im Febr. 1653 zu Fusignano bei Imola im Bolognesischen, erhielt seinen ersten Unterricht in der Komposition von Matteo Simonelli, einem Sänger in der päpstlichen Kapelle, das Violinspiel studierte er bei Bassani u. bildete sich zum grössten Violinvirtuosen seiner Zeit, — wenn nicht in der Technik, so stand er gewiss durch bewundernswerte Manier, durch Schönheit seines Spiels und wundervollen Ton über allen. Als Komponist versuchte er sich zuerst in Kirchensonaten für 2 Violinen u. Bass mit Orgelbegleitung, worauf er vom Kardinal Ottoboni zum Dirigenten seiner Hauskapelle ernannt wurde. Ausserdem erschienen noch mehrere Bände Sonaten für verschiedene Instrumente und Violinkonzerte. Er lebte immer sehr bescheiden u. zurückgezogen, seine Kompositionen haben aber der Instrumentalkomposition einen mächtigen Anstoss gegeben; durch das Fliessende, Ungesuchte u. Verständliche derselben wurde ein steifes kontrapunktisches Wesen, welches bis dahin in den meisten musikalischen Produktionen sich bemerklich machte, gebrochen, u. die Instrumentalmusik wesentlich veredelt. † d. 18. Jan. 1713 zu Rom.

Cornet, Severin, geb. um 1540 zu Valenciennes, studierte die Musik in Italien u. wurde 1578 Singmeister der Chorknaben an der Kathedrale zu Antwerpen. Von seinen Kirchenkompositionen erschienen mehrere in Antwerpen gedruckt.

Corradini, Nicolò, Organist u. Kp.-M. an der Hauptkirche in Cremona, geb. zu Bergamo zu Ende des 16. Jhdts.

Correa, Henrique Carlos, geb. den 10. Febr. 1680 zu Lissabon, war Kp.-M. an der Kathedrale zu Coimbra u. schrieb viele Messen, Motetten, Responsorien u. a. — Correa, Manuel, ein spanischer Karmelitermönch, geb. 1625 zu Lissabon, wirkte als Kp.-M. an der Kathedralkirche zu Saragossa.

Corsi, Bernardo, lebte zu Cremona; 1617 sind von ihm zu Venedig 5stim. Psalmen u. 8stim. Litaneien, Antiphonen u. Motetten erschienen. — Ein anderer Corsi, Giuseppe, war 1667 Kp.-M. an S. Maria maggiore in Rom.

Cossoni, Donato, in der ersten Hälfte des 17. Jhdts. geb., war Organist an S. Petronio in Bologna. Er hat eine bedeutende Anzahl musikalischer Kirchenwerke hinterlassen. Von 1696—1700 war er Kanonikus zu Gravedona am Commersee. † 8. Febr. 1700.

Costa, Andrea, geb. zu Lissabon, trat 1650 in den Trinitarierorden und fand eine Anstellung in der kgl. portugiesischen Hofkapelle.

† den 6. Juli 1686 u. hinterliess den Ruf eines vortrefflichen Harfenspielers u. Kirchenkompositeurs.

Costantini, Alessandro, (Constantini) war in Rom geb. und daselbst an der Kirche S. Giovanni dei Fiorenti als Kp.-M. u. Organist angestellt. Ausser verschiedenen wertvollen Stücken in den Sammlungen des Fabio Costantini hinterliess er ein Motettenwerk für 1, 2 u. 3 Stimmen mit Orgelbegleitung, 21 Stücke enthaltend.

Costantini, Fabio, 1560 in Rom geb., war zuerst Kp.-M. in Ancona, dann zu Orvieto, später an der Kirche S. Maria in Trastevere zu Rom, worauf er wieder nach Orvieto zurückkehrte. Er gehörte der römischen Schule an u. nach seinen wenigen Originalkompositionen zu schliessen, war er nach dem Urteile Proske's vollkommen in den Geist derselben eingedrungen. Er gab 4 Sammlungen von Kirchenstücken der besten römischen Meister von 1614—1618 heraus, worunter nur weniges von seiner eigenen Komposition ist. Diese Anthologien sind als wahre Muster klassischer Auswahl zu preisen und es hat C. dadurch einen wahrhaft geläuterten Geschmack und die gründlichste Kunsteinsicht bewährt. Ausserdem sind 1596 u. 1618 von ihm Motetten, Psalmen u. Magnificate zu 8 Stimmen herausgekommen.

Costanzi, Giovanni, auch Gioanino di Roma genannt, weil er zu Rom geboren war, stand erst in Diensten des Kardinals Ottoboni, u. wurde 1755 Kp.-M. an der St. Peterskirche, als welcher er d. 5. März 1778 starb. In der Archiven der päpstl. Kapelle werden 16stim. Motetten von ihm aufbewahrt.

Cottonius, Joannes, wahrscheinlich ein Benediktinermönch des Klosters Afflighem bei Brüssel, am Anfange des 12. Jhdts. Seinen vorzüglichen Traktat „De Musica" veröffentlichte Gerbert im II. Bande seiner Scriptores; übersetzt steht er im „Kirchenmusikal. Jahrbuch" von F. X. Haberl 1888.

Cotumacci, Carlo, geb. 1698 zu Neapel, studierte Musik unter Ales. Scarlatti u. wurde Nachfolger des Durate als Kp.-M. am Konservatorium S. Onofrio. Er war guter Orgelspieler u. Kirchenkomponist u. verfasste zwei theoretische Werke: „Regole dell' accompagnamento" u. „Trattato di Contrappunto." † 1775 in Neapel.

Courtois, Jean, ein franz. Komponist, lebte um die Mitte des 16. Jhdts. In mehreren Sammlungen u. auf der Münchener Bibliothek finden sich Messen u. a. Seine Werke sollen gut gearbeitet sein.

Coussemaker, Charles Edmond Henri de, geb. zu Bailleul (Dep. du Nord.) d. 19. April 1795, trieb schon in seiner Jugend die Musik eifrig, besonders aber während seiner juristischen Studienzeit zu Paris unter Reicha u. als Anwalt zu Douai unter Lefèbvre. Neben seiner Berufsthätigkeit als Friedensrichter an mehreren Orten trieb er nun auch musikalisch-litterar. u. historische Forschungen. Durch seine unermüdlichen Forschungen u. Veröffentlichung derselben hat er der

Musikwissenschaft die grössten Dienste geleistet u. neben Gerbert steht er in dieser Beziehung unerreicht da. Seine Hauptwerke sind: a) Mémoire sur Hucbald, 1841; b) Notices sur les collections musicales de la bibliotheque de Cambrai et des autres villes du département du Nord, 1843; c) Histoire de l'Harmonie ou moyen-age, 1852; d) Scriptorum de musica medii aevi, nova series a Gerbertina altera, 4 Bände, 1864—75; e) L'art harmonique aux XII° et XIII° siècle, 1865; f) Les harmonistes des XII. et XIII. siècles, 1865; g) Drames liturgiques du moyen-âge, 1860; h) Oeuvres complètes du Trouvère Adam de Hales, 1875. Ausserdem verfasste er noch eine Menge Artikel, die in verschiedenen gelehrten Zeitschriften niedergelegt sind. Er starb als Richter des Civil-Gerichtes zu Lille am 10. Jan. 1876. (vgl. Cäcilienkalender von F. X. Haberl, 1877).

Cousu, Jean, zu Anfang des 17. Jhdts. lebend, war erst Sänger, dann Kp.-M. zu Noyon, u. wurde zuletzt Kanonikus zu S. Quentin. Er hat den Ruhm eines guten Theoretikers und Komponisten. Er schrieb ein Werk „La musique universelle, contenant toute la pratique et toute la théorie," von welchem bis jetzt nur ein unvollständiges Exemplar aufgefunden wurde, worin nach Fétis Versicherung die musikalische Kunst nach ihrem Stande im 17. Jhdt. aufs Klarste und Methodischste abgehandelt ist.

Cozzi, Carlo, geb. zu Parabiago im Mailändischen, war in seiner Jugend Barbier, verliess aber diesen Stand bald u. schwang sich durch Fleiss und Talent zu einem angesehenen Meister der Musik auf. Von der Königin von Spanien erhielt er den Titel eines Hoforganisten. Er starb als Organist in Mailand 1658 oder 59.

Cozzolani, Chiara Margherita, trat 1620 in das Kloster der Benediktinernonen von S. Radegonda in Mailand u. wird als gewandte Komponistin gerühmt. Von ihren Werken sind gedruckt: „Primavera di Fiori musicali, a 1, 2, 3 e 4 voci," (Venedig 1642); Scherzi di sacra melodia," (Venedig, 1648); „Salmi a otto voci concertante, con motetti e dialoghi, a 2, 3, 4, 5 e 6 voci," (Venedig, 1650).

Crequillon, Thomas, ein niederländischer Kontrapunktist, welcher bei seinen Lebzeiten eines grossen Rufes sich erfreute, war geboren um 1520, u. wurde nach Nik. Gombarts Tode Kp.-M. am Hofe Kaiser Carls V. In Druck erschien sehr vieles von ihm, u. a. eine 6stimmige Messe über das Chanson: „Mille regrets," u. „Cantiones sacrae 5 et 8 voc.", Löwen 1576. Auch in mehreren Sammelwerken finden sich Kompositionen von ihm.

Crivelli, Arcangelo, geb. zu Bergamo um die Mitte des 16. Jhdts., war 1583 Tenorist in der päpstl. Kapelle; von seinen Kompositionen sind einige von Costantini in seine „Selectae cantiones" aufgenommen. — C. Dominico, ein Sohn des ausgezeichneten italienischen Tenoristen C. Gaetano, war geb. 1791 zu Brescia, kam frühzeitig nach Neapel, wo er im Konservatorium di S. Onofrio die Komposition studierte,

1812 aber nach Rom, wo er sich unter Zingarelli weiter ausbildete, u. wurde zuletzt Professor am Regal collegio di Musica in Neapel. Er schrieb neben profanen Tonstücken auch Kirchensachen.

Croce, Giovanni, (Jo. a Cruce) geb. zwischen 1557 u. 1559 zu Chioggia bei Venedig, genoss in der blühendsten Epoche der venetianischen Schule den Unterricht des grossen Zarlino. Mit den edelsten Geistes- u. Gemütsanlagen ausgestattet, verband er eine unermüdliche Schaffenslust u. errang sich dadurch die höchste Auszeichnung, welche ihm seine Vaterstadt bieten konnte. Er war Priester u. als solcher an der Kirche S. Maria Formosa in Venedig angestellt, zugleich Kontraaltist. 1593 wurde ihm der Gesangunterricht der Singknaben zu S. Marco übertragen; mit dieser Funktion scheint ihm zugleich der Titel eines Vicekp.-M. zu teil geworden zu sein. 13. Juli 1603 trat er nach dem Tode des Kp.-M. von S. Marco, Balth. Donato, an dessen Stelle, welche Stelle er bis zu seinem Tode, 15. Mai 1609, verwaltete. Seine Werke (5-, 6- u. 8stim. Messen, Motetten, Psalmen, Cantiones sacrae u. s. w.) s. bei Fetis u. im KMus. Jahrbuch von Haberl 1888. Dr. Proske sagt von ihm: „Unter den grossen Tondichtern der Schule Venedigs kenne ich keinen, welcher mit solcher Innigkeit, Zartheit u. Wärme zu singen, den Ernst kirchlicher Kunstanforderung so zu mildern u. gleichsam mit heiliger Schönheit zu verklären gewusst, wie dieser Meister, dessen persönlicher Charakter nach dem Zeugnisse Mitlebender überaus edel u. liebenswürdig gewesen, u. dessen Werke noch lange nach seinem Tode, bei bereits erfolgter Umgestaltung der Kirchenmusik, mit grösstem Beifall gehört wurden."

Cruciati, Mauricio, Kp.-M. an S. Petronio in Bologna um 1660, war ein seiner Zeit sehr geschätzter Komponist.

Cybulowsky, Lucas, Chordirektor an der Dekanatskirche zu Prag 1617, hat sich durch eine grosse Menge von Kirchenstücken bekannt gemacht, die als Manuskripte in den böhmischen Kirchen zerstreut sind.

Czernohorsky, Bohuslaw, aus Niemburg in Böhmen gebürtig, war zuerst an einer Kirche zu Padua als Regenschori angestellt, und erhielt auf dortiger Hochschule den „Gradum musicae magistri." Zwischen 1720 u. 1740, in welch' letzterem Jahre er auf einer Reise nach Italien gestorben sein soll, findet man ihn als Minoritenmönch u. Chordirektor an der St. Jakobskirche zu Prag. Seiner Zeit galt er als der bedeutendste böhmische Tonkünstler u. sein Orgelspiel, sowie seine vielen Kirchenkompositionen, von denen beim grossen Brande in Prag 1754 fast alle verloren gegangen sind, wurden ungemein hoch gehalten. Die noch übrige, in mancher Prager öffentlichen u. Privatbibliothek vorhandene Motette „Laudetur Jesus Christus," rühmt Laurencin als ein Unikum aller ältern Gesangsfugen, als ein Gebilde, welches nach und nach zu einer der seltensten Fughe a tre sogetti emporwächst, die

in der vor-Bach'schen Zeit zu finden ist. Unter seine Schüler zählen Seegert, Zach und Tuma.

Czerny, Dominik, geb. zu Niemburg in Böhmen d. 30. Okt. 1736, ein Minorit, wurde 1760 Chordirektor an der St. Jakobskirche in Prag, starb aber schon d. 2. März 1766. Seine Kompositionen wurden zu ihrer Zeit sehr geschätzt, blieben aber Manuskript. — C. Sanctus, geb. 1734 in Böhmen, trat in den Orden der Barmherzigen Brüder u. war schon damals sehr geschickt im Orgelspiel. Er wurde seiner Zeit hochgeschätzt u. starb d. 26. November 1775, ohne von seinen zahlreichen Kirchenkompositionen etwas durch den Druck veröffentlicht zu haben.

D.

Dankerts, Ghiselin, niederländ. Kontrapunktist des 16. Jhdts., geboren zu Tholen (Zeeland) ward (als Kleriker von Leyden) 22. März 1538 als Sänger in die päpstl. Kapelle aufgenommen u. verblieb da bis 1565, in welchem Jahre er pensioniert wurde. Von seinen Kompositionen sind zwei Bücher 4—6stim. Motetten (1559) erhalten, einige finden sich in Sammelwerken, die vallicell. Bibliothek bewahrt einen Traktat über die antiken Klanggeschlechter (Mskr.) u. einen Schiedrichterspruch.

Danzi, Franz, geb. d. 15. Mai 1763 zu Mannheim (nach andern zu Schwetzingen), erhielt von seinem Vater, welcher als Violoncellist in der kurpfälzischen Kapelle angestellt war, den ersten musikalischen Unterricht. Später machte er erst unter Vogler's Leitung ernstere theoretische Studien. 1778 ging er, als die Mannheimer Oper und Kapelle nach München versetzt wurde, auch dahin u. komponierte vieles für die Bühne. Nach mehrjährigen Kunstreisen kehrte er nach München zurück u. erhielt daselbst im J. 1796 die Stelle eines Vice-Hofkp.-M. 1807 ward er Kp.-M. in Stuttgart, dann in Karlsruhe, wo er am 13. April 1826 starb. Neben seinen weltlichen Kompositionen existieren noch geistliche Werke: Messen, Vespern, Te Deum u. dgl., welche teilweise in München durch Lithographie veröffentlicht wurden. Obwohl kein Künstler erster Grösse, besitzt er doch den Ruhm eines soliden u. geschickten Musikers, dem schöne u. wahre Empfindung u. gefühlter Ausdruck nicht abzusprechen ist. Seine Kirchenwerke tragen den Stempel der Zeit.

Daser, Ludwig, war bayerischer Hofkp.-M. von 1557—1562, Vorgänger von Orlando Lasso. Von seinen Kompositionen erschien eine vierstimmige Passion 1578 in Druck, im Manuskript befinden sich

in der Münchener Bibliothek Messen, Motetten u. a. zu 4, 5 und 6 Stimmen. Er wurde 1562 pensioniert u. starb 1589. — Ein anderer Ludwig D. soll um dieselbe Zeit Kp.-M. des Herzogs von Württemberg gewesen sein.

David, der Sohn Isais, Königs in Israel, vermochte in seiner Jugend schon an den Hof Königs Saul gerufen durch seinen Gesang u. sein Saitenspiel dessen Schwermut u. Trübsinn zu bannen. Als er König geworden war, hob er die hebräische Musik zum höchsten Grad ihrer Ausbildung, sowohl durch Verbesserung der Instrumente als durch Vermehrung des Sängerchors. Seine Psalmen verewigen ihm den Ruhm eines gottbegeisterten, vorzüglichen Dichters.

Dedler, Rochus, geb. 1779 zu Oberammergau (in Oberbayern) begann seine wissenschaftlichen u. musikalischen Studien im Kloster Raitenbuch u. setzte sie am Lyceum in München fort. 1802 wurde er Lehrer, Chorregent u. Organist in seinem Geburtsorte. Mit P. Weiss arbeitete er das berühmte Passionsspiel, das alle 10 Jahre zur Aufführung kommt, um; jener bearbeitete den Text, D. aber versah ihn mit neuer, würdig gehaltener Musik. Ein Lungenleiden setzte 1822 seinem Leben ein baldiges Ziel.

Dehelia, Vincenzo, Kp.-M. an der Kirche S. Pietro in Palermo im 17. Jhdt.

Dehn, Siegfried Wilhelm, Musikgelehrter u. Theoretiker, geb. den 25. Febr. 1799 zu Altona, studierte von 1819—23 an der Universität Leipzig die Rechtswissenschaft, betrieb aber dabei eifrig die Musik. Dann wendete er sich vorzüglich auf den Rat Bernhard Klein's ganz der Tonkunst zu. 1842 wurde er als Custos der musikalischen Abteilung der kgl. Bibliothek in Berlin angestellt. Einige Zeit war er als Gesanglehrer am Domchor thätig, trat aber bald wieder zurück. 1849 erhielt er den Titel „Kgl. Professor" und 1853 den belgischen Leopoldorden; auch zum Mitglied mehrerer Akademien wurde er ernannt. Am 12. April 1858 verschied er plötzlich durch einen Schlaganfall. — Von Kompositionen veröffentlichte er nichts; von seinen musikal. Schriften erschienen: „Theoret.-prakt. Harmonielehre etc." Berlin 1840 (1859); „Lehre vom Kontrapunkt, dem Kanon und der Fuge," Berlin 1858 (von seinem Schüler Scholz herausgegeben); „Analysen dreier Fugen Bach's und einer Vokaldoppelfuge von M. A. Buononcini," Leipzig 1858. Ferner besorgte er eine neue Ausgabe von Marpurg's „Abhandlung von der Fuge," Leipzig 1858; eine Übersetzung von Delamotte's „Notice biographique sur Roland de Lattre," Berlin 1837, sowie die Herausgabe einer „Sammlung älterer geistlicher und weltlicher Musik aus dem 16. und 17. Jhdt." (12 Hefte, Berlin 1837) u. a. m.

Dei, Silvio, Kp.-M. an der Kathedrale von Siena, geb. daselbst 1748, widmete sich ausschliesslich der Kirchenkomposition.

Demantius, Christoph, 1567 zu Reichenberg geb., wirkte von 1596 an als Kantor in Zittau, von 1607 an als solcher in Freiberg, wo er 20. April 1643 sein Leben beschloss. Die gründlichste Bildung im Kontrapunkt u. ausharrender Fleiss in allen Zweigen musikalischen Schaffens lassen in ihm einen der gediegensten Künstler seiner Zeit erkennen, wovon seine theoretischen u. zahlreichen praktischen Arbeiten den vollgiltigsten Beweis ablegen. Er komponierte in allen damals üblichen Musikgattungen; eine namhafte Anzahl von Kompositionen fertigte er über lateinische Kirchentexte. („Triades Sioniae Introituum, Missarum et Prosarum," 5, 6, 7 et 8 Vocibus, Freibergae 1619. „Trias Precum Vespertinarum," Norimbergae 1602 etc.)

Dentice, Fabricio, in Neapel geboren, genoss daselbst seine erste musikalische Bildung; er gehört unter die besten Meister der neapolitanischen Schule; jedoch scheint sein Aufenthalt in Rom, wo er in der zweiten Hälfte des 16. Jhdts. blühte, nicht ohne Einfluss auf seine weitere Bildung gewesen zu sein. Er war auch berühmt als Lautenspieler u. Komponist für sein Instrument. 1580 erschienen von ihm in Venedig fünfstimmige Motetten, welche besonders seine Meisterschaft kund thun; ausserdem bewahrt das Archiv der sixtinischen Kapelle noch mehrere Kompositionen von ihm.

Deregis, Gaudenzio, geb. 1747 zu Agnona bei Vercelli, und Kp.-M. zu Ivrea, wo er 1816 starb, hinterliess Kirchenkompositionen im Mskpt. — Sein Vetter Lucca D., geb. 1748 zu Agnona, studierte Musik zu Bologna u. starb 1805 als Kanonikus u. Kp.-M. zu Borgo-Sesia. Er komponierte Kirchensachen.

Diabelli, Anton, geb. 6. Sept. 1781 zu Mattsee im Salzburgischen, hatte von seinem Vater schon musikal. Unterricht erhalten. Nachdem er in München neben den Wissenschaften auch fleissig Musik betrieben hatte, trat er in seinem 19. Jahre in's Cisterzienserkloster Raitenhaslach, von wo er seine Kompositionen an Michael Haydn in Salzburg sandte. Bei der 1803 erfolgten Säkularisation der Klöster in Bayern musste er Raitenhaslach verlassen; er gab seinen Entschluss, Priester zu werden, auf, u. begab sich nach Wien, wo er durch Empfehlungen an Joseph Haydn bald ein genügendes Auskommen fand. 1818 associerte er sich mit dem Musikverleger Cappi, führte aber seit 1824 die Musikhandlung allein, welche er später an C. A. Spina verkaufte. Er hat in den verschiedensten Gattungen komponiert und eine grosse Anzahl Arrangements fremder Erzeugnisse angefertigt. Auch für die Kirche schrieb er viel; doch ist sein Styl viel zu leicht, zu lustig u. heiter, um auch von ferne kirchlich heissen zu können. Sein Tod erfolgte zu Wien am 7. April 1858.

Diebold, Johann, geb. 26. Febr. 1842 in Schlatt bei Hechingen am Fuss des Hohenzoller, erhielt frühzeitig von seinem Bruder, welcher wie sein Vater Lehrer war, gründlichen Unterricht in Gesang und

Klavierspiel, welcher noch durch fürstl. hohenz. Hofmusiker vervollkommnet wurde. 17 Jahre alt kam er in's Schullehrerseminar zu Brühl a. Rh., wo er sich der besondern Aufmerksamkeit M. Töplers zu erfreuen hatte. Nach wenigen Jahren Schuldienst ward er, als Musiker hochgeachtet, von dem sel. Johann Schweitzer an die kirchl. Musikschule in Freiburg i. Br. berufen u. übernahm alsbald auch die Leitung des Kirchenchores an St. Martin daselbst, in welcher Stellung er bis heute verblieb, obwohl schon ein Ruf ans Lehrerseminar in Metz u. ans Konservatorium in Strassburg ergangen war. Von D.'s, oft umfangreichen Kirchenwerken sollen nur genannt sein: Missa „Te Deum" (4 Auflagen), 400 Orgelstücke, Miserere, Cantus sacri ad I. Noct. Tridus sacri (1882), 70 Cantus sacri für ausserlit. Gottesdienst, 10—12 Messen für gemischten u. Männerchor, bes. Missa „Adoro te" u. „O sanctissima"; die Missa Jubilaei Papal. hat ihm eine hohe päpstl. Anerkennung seiner Verdienste eingetragen; der „Festorganist." Von weltlichen od. religiösen Kompositionen seien hervorgehoben: „Glöckleins letzter Abendklang" u. „Deutscher Psalm 37," beide grossangelegte, überall aufs günstigste beurteilte Werke; ob ersterem ward dem Kompositeur eine besondere Auszeichnung vom Fürsten von Hohenzollern zu teil. Viele Arbeiten D.'s finden sich in Sammelwerken, nicht wenige seiner Werke für Männer- oder gemischten Chor sind noch ungedruckt. Gottschalg schreibt über „Psalm 37": „Diese Psalmendichtung ist unstreitig eine der hervorragendsten, welche die Neuzeit hervorgebracht hat." Auch Dr. Liszt rechnet D.'s Werke zu den vorzüglichsten Kirchenmusikwerken. „Sie halten sich, sagt er, getreu an die Tradition Palestrina's u. Lasso's ohne deren leidige Knechtschaft."

Dietgerus oder **Theogerus**, Mönch zu Hirschau, dann Abt zu S. Georg im Schwarzwald, zuletzt Bischof von Metz, um 1118, schrieb einen Traktat über Musik, der in den Script. Gerberti II. Bd. enthalten ist.

Dietrich, Sixtus, deutscher Kontrapunktist, zwischen 1490 u. 95 zu Augsburg geboren, verlebte seine Jugendzeit zu Freiburg i. Br., kam 1517 nach Strassburg u. 1518 als Schulmeister nach Konstanz. 1540 besuchte er noch die Universität Wittenberg, ohne seine Stellung in Konstanz aufzugeben. 1558 zog er sich nach St. Gallen zurück, wo er d. 21. Nov. desselben Jahres starb. Von seinen Werken sind bekannt: ein Buch Magnifikat's (1535), zwei Sammlungen 4stimm. Antiphonen (1541, 1545), einzelne Stücke finden sich in andern Sammlungen z. B. in Glarean's Dedachordon.

Dietz, Sebastian, geb. 1711 zu Neuhaus im Bambergischen, ward nach vollendeten Studien Informator in einem gräfl. Hause, nach dem Tode des Chorregenten Obermüller zu Wasserburg a. Inn ehelichte er 1737 dessen Witwe u. ward dessen Nachfolger als Chorregent u. Schullehrer. Er widmete sich mit allem Eifer seiner Kunst und der

Jugendbildung u. verhalf vielen Jünglingen durch seinen Unterricht in Musik u. Sprachkenntnissen zu Glück u. Ansehen z. B. Prof. Schlett in München (s. d.). Er komponierte auch vieles: Messen, Vespern, Litaneien, Schauspiele, wovon sich aber weniges erhalten zu haben scheint. Lipowsky führt als gedrucktes Op. I. an: „Alphabetarius Musicus exhibens VII Missas solemn. in claves ordinarias distributas et secundum stylum modernum attamen ecclesiasticum elaboratas.“ (Augsburg 1753); in Mskr. besitze ich eine Litanei nebst Salve Regina. Er starb 19. Nov. 1793.

Dillen, Wilhelm, ein belgischer Komponist, war zu Anfang des 17. Jhdts. Kp.-M. an dem Dome zu Padua. 1622 veröffentlichte er zu Venedig eine Sammlung von 5-, 6- und 12-stimmigen Messen.

Diruta, Agostino, ein Augustinermönch, geb. zu Ende des 16. Jhdts., war zuerst Kp.-M. zu Asola in der Lombardie, 1622 zu Rom in einem Kloster seines Ordens, zuletzt in Perugia. Er komponierte u. edierte viele Kirchensachen. (Messen zu 5 Stimmen, Venedig 1622; — Litaneien zu 4, 5 u. 6 Stimmen, Rom 1631). — Dessen jüngerer Bruder D. Girolamo, geb. zu Perugia um 1560, war Organist an der Kathedrale zu Chioggia u. gab ein theoretisches Werk mit dem Titel: „Il Transilvano,“ heraus. (Venedig 1615, 1622, 1639.)

Divitis, Antonius, Kapellsänger Ludwig des XII. um die Zeit von dessen Tod (1515) einer der bedeutendsten französ. Kontrapunktisten dieser Zeit. Von seinen Werken sind nur wenige in Sammlungen u. auch handschriftlich erhalten.

Domart oder **Domarto,** ein berühmter französ. Kontrapunktist aus der ersten Hälfte des 15. Jhdts., wahrscheinlich in der Picardie geboren.

Donati, Baldassaro, Kp.-M. am S. Marco in Venedig, lebte in der zweiten Hälfte des 16. Jhdts. u. war der Nachfolger Zarlino's in diesem Amte. Er starb im Juni 1603.

Donati, Ignazio, geb. zu Casale Maggiore bei Cremona gegen Ende des 16. Jhdts., war zuerst Kp.-M. der Akademie S. Spirito zu Ferrara (1619), dann in seiner Vaterstadt u. zuletzt am Dom zu Mailand seit 1633. Sein Todesjahr ist unbekannt. Er gab heraus: ein Buch 1—5stim. Motetten (1612), zwei Bücher 2—5 Concerti ecclesiast. (1617, 1619), zwei Bücher 4—6stimmiger Messen (1618), zwei Bücher 5—6stim. Motetti concertati (1626, 1627), ein Buch Motetti a voce sola mit Basso continuo (1628), Psalmen u. a.

Donfridus, Johannes, Schulrektor zu Rothenburg am Nekar u. zugleich Musikdirektor an der dortigen Martinskirche in der ersten Hälfte des 17. Jhdts., erwarb sich namentlich durch Herausgabe mehrerer Sammlungen von Kirchenkompositionen guter Meister viele Verdienste. „Proptuarium musicum,“ Strassburg, 1622—27; „Viridarium Musico-Marianum,“ mehr als 200 Concentus eccles. für 3 u. 4 Stimmen

enthaltend, Strassburg, 1627; „Corolla musica,“ 37 Messen für 1, 2, 3, 4 u. 5 Stimmen enthaltend, Strassburg, 1628; auch hat man von ihm eine Sammlung von Orgelstücken unter dem Titel „Der Tabulator für Orgel,“ 2 Teile, Hamburg, 1623.

Doni, Antonio Francesco, geb. zu Florenz um 1519, trat sehr jung in den Servitenorden, den er 1539 wieder verliess. Nach vielfachem Wechsel seines Aufenthaltsortes kam er 1548 nach Venedig, wo er bis zu seinem Tode, im September 1574, verblieb. Von seinen Kompositionen ist nichts mehr vorhanden, von seinen zahlreichen Schriften nur weniges. („Dialoghi della Musica,“ Venedig 1544 und „Libraria,“ ebendas. 1550, 1551 u. 1560.)

Doni, Giovanni Battista, ein edler Florentiner, geb. 1593, erlangte 1618 in Pisa die Doktorwürde in der Rechtswissenschaft, auch in den Naturwissenschaften, den oriental. Sprachen u. in der Philologie war er wohlerfahren. 1627 erhielt er in Rom die Stelle eines Sekretärs des heil. Kollegiums. Bald nachher folgte er dem Kardinal Barberini nach Frankreich, wo er einige Zeit verblieb. 1641 riefen ihn Familienverhältnisse wieder nach Florenz zurück, wo er sich verheiratete u. die Stelle eines Professors der Rhetorik annahm. Er starb 1647, nachdem er auch Mitglied der florentinischen Akademie u. der della Crusca geworden war. Seine vielen Schriften, worin er grösstenteils die Musik der Alten behandelt, haben für den Musikhistoriker grossen Wert. Von seinen Schriften wurde in Florenz 1773 eine Ausgabe in 2 Foliobänden veranstaltet.

Dragoni, Giovanni Andrea, geb. zu Meldola im Kirchenstaate um 1540, ein Schüler Palestrina's, wurde 1576 Kp.-M. an S. Johann im Lateran, welche Stelle er bis zu seinem Tode 1598 inne hatte. Er zählt zu den vortrefflichsten Kontrapunktisten der röm. Schule.

Draud oder **Draudius**, Georg, geb. zu Davernheim in Hessen, den 9. Jan. 1573, ward 1599 Prediger zu Gross-Carben, 1625 zu Davernheim, von wo er aber wegen der Kriegsunruhen nach Butzbach flüchtete; daselbst starb er 1635. Seine „Bibliotheca classica,“ die 1611 erschien (1625 in zweiter Auflage), seine „Bibliotheca exotica (1625), wie auch „Bibliotheca librorum germanicorum classica“ (1625) sind eine Hauptquelle für die musikal. Litteratur des 15., 16. u. 17. Jhdts.

Drechsler, Joseph, geb. den 26. Mai 1782 zu Wällisch-Birken in Böhmen, war als Knabe Sänger bei den Franziskanern in Passau, studierte dann im Kloster Formbach die Humaniora wie auch den Generalbass u. den Kontrapunkt. 1814 wurde er zum Kapellmeisteradjunkten am Hofoperntheater in Wien ernannt, zugleich ward er auch Kp.-M. an der Universitätskirche u. an der Hof-Pfarrkirche. Um diese Zeit begründete er die Professur der Harmonielehre an der St. Annaschule zur Ausbildung der Schulkandidaten in der Musiktheorie, wie im Orgelspiel. 1822 trat er das Kapellmeisteramt bei der Leopoldstätter

Bühne an. 1844 ward er Kp.-M. am Stephansdom. Er starb zu Wien 27. Febr. 1852 u. hinterliess neben vielen weltlichen Musikwerken auch vieles für die Kirche.

Dreyer, Johann Melchior, geb. 1765 zu Ellwangen u. zu Anfang des laufenden Jhdts. als Organist daselbst gest., war ein fruchtbarer Kirchenkomponist. Viele seiner Kirchensachen sind im Druck erschienen u. waren lange Zeit in Süddeutschland auf allen Chören einheimisch.

Drobisch, Carl Ludwig, geb. d. 24. Dez. 1803 zu Leipzig, gest. als freiresignierter Kp.-M. der evangel. Kirche S. Anna zu Augsburg d. 20. Aug. 1854. Die Liebe zur Musik erwachte in ihm erst im Jünglingsalter u. zwar so heftig, dass er ihrer Pflege alle freie Zeit widmete. Ohne Unterricht eines Lehrers, blos durch Selbststudien brachte er es dahin, dass er kleinere Werke komponierte. Gründlichen u. geregelten Unterricht in der Harmonielehre u. im Kontrapunkt erhielt er erst in Leipzig, als er 1821 die Universität bezog. 1826 kam er nach München, wo es ihm so sehr gefiel, dass er bis 1837 fast immer daselbst verblieb. An Ett sich anschliessend, studierte er auf der Bibliothek die Werke der alten Meister u. erwarb sich die tüchtigsten Kenntnisse in seiner Kunst. 1837 erhielt er die Stelle als Musikdirektor bei St. Anna in Augsburg, welche Stelle er bald verliess. Er komponierte viele Musikwerke für die katholischen Kirchen von 1826—37; ihr ernster, religiöser, oft aber trockener Styl (w. Ambros bezeichnet sie mit Recht als „Mittelgut") verschaffte ihnen allseitig Anerkennung u. Aufnahme. Auch als Lehrer der Tonkunst wirkte er u. hatte immer einen Kreis Schüler um sich. Von seinen katholischen Kirchensachen erschienen 6 sogenannte Landmessen, 12 grosse Messen, 6 Gradualien u. 6 Offertorien, 3 Litaneien, 3 Requiem u. dgl. in Druck.

Ducis, Benedictus, auch öfter blos Benedictus genannt, über dessen Vaterland, Deutschland oder die Niederlande, die Geschichtsforscher noch nicht einig sind, lebte in der ersten Hälfte des 16. Jhdts. u. nimmt eine der ersten Stellen unter den Komponisten seiner Zeit ein. Einige halten ihn für einen Schüler Josquin's, da er auf dessen Tod einen Trauergesang gefertigt hatte. Auf der Bibliothek zu Cambrai befinden sich mehrere seiner Arbeiten in Mskr.

Dufay, Guillaume, war zu Chimay im Hennegau (nicht vor 1400) geboren, trat 1428 in die päpstliche Kapelle, wo er bis 1437 verblieb. Später ward er Priester, 1450 Kanonikus in Cambray u. starb daselbst 27. November 1474. Sein Lehrer war Dunstable. Bis jetzt kennt man c. 150 Kompositionen von ihm. (Sieh die höchst verdienstliche Arbeit F. X. Haberl's über Dufay. Vierteljahrschrift f. Musik-Wiss. 1885. 4. Heft; auch gesondert unter dem Titel „Bausteine" erschienen).

Duguet, Abbé, als Musikmeister an der Kirche Saint-Germain l' Auxerrois u. 1780 in gleicher Eigenschaft an Notre-Dame angestellt, war ein fleissiger Kirchenkomponist.

Dulcino, Giov. Batt., ein italienischer Komponist zu Anfang des 16. Jhdts., veröffentlichte 1609 in Venedig: „Cantiones sacrae 8 voc. una cum Litaniis et Magnificat cum Basso continuo."

Dunstable, John, ein bedeutender englischer Kontrapunktist des 15. Jhdts., nach dem Zeugniss des Tinktoris einer der Väter des eigentlichen Kontrapunkts u. Zeitgenosse von Dufay (dessen Lehrer er war) u. Binchois. Er starb 1458 u. wurde in der Stephanskirche zu Walbrook beigesetzt. Von seinen Werken ist sehr wenig erhalten.

Dumont, Henri, geb. bei Lüttich 1610, wurde 1639 Organist zu S. Paul in Paris u. bald darauf zur Stelle eines kgl. Kp.-M. erhoben. 1674 legte er letzteres Amt nieder. Er starb 1684 u. hinterliess viele Kirchenkompositionen.

Durante, Francesco, geb. den 15. März 1684 zu Frattamaggiore im Neapolitanischen, genoss den ersten Musikunterricht bei Gaetano Greco, kam dann unter die Leitung von Aless. Scarlatti u. bildete sich zu Rom unter Leitung Pitoni's zum Kontrapunktisten aus. Um 1718 kehrte er wieder nach Neapel zurück und übernahm die Kapellmeisterstelle am Konservatorium S. Onofrio; 1752 ward er Porporas Nachfolger am Konservatorium S. Maria di Loretto daselbst u. führte die Leitung dieser Musikschule rühmlichst bis an sein Lebensende d. 13. August 1755. Er ist einer der grössten Kirchenkomponisten aller Zeiten u. nebst Leonardo Leo der Stifter der berühmten sogenannten neapolitanischen Schule, sowie einer der bedeutendsten Tonlehrer, die je gelebt haben; unter seine Schüler zählten Pergolese, Traetta, Vinci, Jomelli, Piccini, Sacchini, Paisiello und Guglielmi der Ältere u. a. Die vollständigste Sammlung der Werke D.'s besitzt wohl die Bibliothek des Pariser Konservatoriums; er schrieb nur Kirchenwerke u. Kammermusikstücke.

Duval, Edmund, geb. d. 22. Aug. 1809 zu Enghien im Hennegau, studierte von 1828—32 am Pariser Konservatorium Musik. Dann begann er, durch Abbé Janssen auf den Choral hingelenkt, dessen Studium u. wurde selbst vom Erzbischof von Mecheln beauftragt, die Diözesan-Choralbücher umzuarbeiten, weshalb er auch einige Zeit in Rom verweilte. 1848 erschienen als Frucht seiner Arbeit: „Graduale romanum juxta ritum S. rom. Ecclesiae" u. „Vesperale romanum cum Psalterio etc." — 1850: „Manuale chori," 1851 „Processionale"; 1854 „Rituale rom." etc. Ausser andern litter. Arbeiten gab er einen „Traité d' accompagnement du plain-chant par orgue, d' après les regles des théoriciens du XIII. et du XIV. siècle" heraus.

E.

Eberlin, Joh. Ernst, geb. 27. März 1702 zu Jettenbach in Schwaben, war nach seinem 1747 in Augsburg gedruckten Werke „IX Toccate e fughe per l' organo" (in Quer-Fol.) um diese Zeit Organist beim Erzherzoge Sigismund zu Salzburg; später wurde er daselbst Truchsess u. Kp.-M. Man schätzte ihn nach Verdienst hoch u. benannte ihn wegen seiner Fruchtbarkeit im Komponieren auch „Telemann den Zweiten"; auch Marpurg sagt von ihm, dass er einem Scarlatti u. Telemann an die Seite zu setzen sei Von seinen Werken bringt Fetis in seiner „Biographie universelle" (1862) ein reiches Verzeichnis; sie bestehen in Messen, Requiems, Motetten, Toccaten und Fugen (40 Nummern) u. 20 musikalischen Dramen; die Proske'sche Bibliothek besitzt davon 13 Oratorien in Eberlin's eigener Handschrift. Auf der kgl. Bibliothek in Berlin finden sich ein „Miserere" u. ein Offertorium „Misericordias" für Chor nebst Solostimmen, 2 Violinen, Violon (Viola?), Bass u. Orgel; in der Bibliothek des kgl. Kircheninstitutes daselbst ein Band Orgelstücke, von welchen Fz. Commer 20 Nummern Toccaten u. Fugen in der „Musica sacra" veröffentlicht hat. Ausser den angeführten Druckwerken ist alles Mskr. geblieben u. in verschiedenen Bibliotheken zerstreut. Er starb 21. Juni 1762. Ausser den von Fetis angegebenen u. in der musikalischen Zeitschrift „Cäcilia" (Bd. XXIII. pag. 209) aufgeführten Werken sind noch zu nennen: Manuskript auf dem Stiftschore zu St. Peter in Salzburg: 6 Offert., 1 Introitus „Rorate," 1 Missa de Requiem (mit Orchester), 2 Sequenzen, 6 Responsorien, 1 Miserere, 1 Complet., 2 Tantum ergo, 4 Litaneien, 2 Ave Maria; im Archiv des Domchores daselbst: 22 Missae breves, 15 Missae in contrapuncto sine instrum., 75 Offertorien, für fer. V. in Coena Domini et Dominica Palmarum, Introitus, Gradual., Offert. et Communio; 27 Dixit et Magnificat, 47 Psalmen zur Vesper, 30 Litaneien, 9 Requiem, 5 Regina coeli, 3 Te Deum mit Instrum., 1 detto in Choral, 10 Miserere, mehrere Responsorien, Hymnen und Introitus (21 Nummern). Alles in Allem genommen steigt die Anzahl seiner bis jetzt bekannten Werke etwas über 300.

Eberwein, Traugott Maximilian, geb. 27. Okt 1775 zu Weimar, fing von seinem Vater in beinahe allen Instrumenten unterrichtet frühzeitig zu komponieren an. Von 1792 an studierte er bei Kunze in Frankfurt a. M. die Tonsetzkunst, wurde 1797 fürstl. rudolstädtischer Hofmusikus u. nahm später noch in Neapel bei Fenaroli Unterricht im Kontrapunkte. 1804 kehrte er wieder nach Rudolstadt zurück, wo er 1817 endlich wirklicher Hofkp.-M. wurde. Er starb 2. Dez. 1831.

Unter seinen zahlreichen, meist tüchtigen Werken finden sich auch einige Kirchenstücke, Hymnen, Te Deum, Psalmen u. eine grosse Messe in As, welche er selbst als seine beste Arbeit erklärte.

Eccard, Johann, geb. 1553 zu Mühlhausen an der Unstrut, war ein Schüler des Orlandus Lassus zu München, welches er um 1574 wieder verliess. Nachdem er einige Zeit auch in Fuggerschen Diensten in Augsburg gestanden, wurde er 1583 Vicekapellmeister, 1599 endlich wirklicher Kp.-M. in Königsberg. Er starb zu Berlin 1611, wohin er 1609 als kurfürstl. Kp.-M. gezogen war. Er ist einer der bedeutendsten Meister der preussischen Tonschule u. hat in der kirchl. Liedform das Trefflichste geleistet. Ausser deutschen Chorälen kennt man von ihm noch XX Cantiones sacrae 5 et plur. voc.“ Mühlhausen 1574.

Edenhofer, Aloys, geb. 30. Januar 1820 zu Deggendorf, schon durch seinen Vater in Musik unterrichtet, bildete er sich noch weiter während seiner Studienzeit im k. Seminare zu St. Paul in Regensburg u. im Schullehrerseminare in Straubing, so dass er 1838 vor 12 Mitbewerbern die Organistenstelle an der Stadtpfarrkirche St. Jakob in Straubing erhielt, welche er noch inne hat. Durch unausgesetzte Studien in allen Zweigen der Musik, gefördert namentlich durch freundschaftliche Beziehungen zu J. G. Mettenleiter in Regensburg, gewann er den Ruf eines vorzüglichen Organisten u. kenntnisreichen Musikers. 1865 ward er als Lehrer am k. Schullehrerseminare daselbst angestellt u. ihm der Unterricht im Choral- u. Figuralgesange, im Orgelspiel u. in der Harmonielehre anvertraut; bedeutende Krankheiten veranlassten ihn 1885 die Versetzung in den Ruhestand nachzusuchen. Von dessen Kompositionen sind im Druck erschienen: mehrere Lieder, auch für Männerstimmen; die Bearbeitung von Witt's Luzienmesse für 4stimmigen Männerchor; für die Landchöre, einstimmig mit Orgel; 3 Messen, 1 Requiem, Ölberggesänge, 100 Offertorien (diese auch 4stim.) besonders geschätzt, 2 Hefte Marienlieder etc. (Regensburg, A. Coppenrath).

Eisenhofer, Franz Xaver, geb. 29. Nov. 1783 zu Ilmmünster in Oberbayern, erhielt den ersten Unterricht im Generalbass im Kloster Scheyern; später machte er eine gründliche Harmonielehre u. kontrapunktische Schule bei dem berühmten Theoretiker Jos. Gratz in München durch. Seit 1825 war er Studienrektor und Professor in Würzburg. Er schrieb einiges für die Kirche von geringer Bedeutung, seinen Hauptruhm erwarb er sich durch seine 4stimm. Liederkompositionen. Gestorben ist er d. 15. Aug. 1855.

Eisenhuet, Thomas, war um 1676 Musikdirektor beim Fürstabt zu Kempten, später regulierter Chorherr des Klosters zum hl. Georg in Augsburg. Er schrieb Messen, Offertorien, „Harmonia sacra“ (Augsburg 1675) geistl. Konzerte enthaltend, dann ein theoretisches Werk „Musikalisches Fundament“ betitelt, das mehrere Auflagen erlebte.

Eloy, ein Kontrapunktist des 15. Jhdts., wahrscheinlich aus Frankreich gebürtig, wird neben Dufay, Binchois, Faugues als ein vorzüglicher Meister der ersten niederländischen Schule genannt. Tinktoris sagt von ihm, dass er „hochgeehrt in Anwendung des modus" gewesen sei. Das Archiv der päpstlichen Kapelle bewahrt von ihm die Messe „Dixerunt discipuli."

Elsner, Joseph, geb. zu Grottkau in Schlesien den 1. Juni 1769, studierte zuerst Medizin, wendete sich aber bald der Musik gänzlich zu. Er war in allen Kompositionsgattungen thätig und starb den 18. April 1854 als Direktor des Konservatoriums in Warschau. Unter seinen zahlreichen Kompositionen finden sich auch sehr viele Kirchenstücke aller Art, im modernen Kammerstyl gehalten.

Elst, Johann van der, ein Augustinermönch in Gent, aus einer adeligen Familie in Brabant, zu Anfang des 17. Jhdts., beschäftigte sich eifrig mit der Musiktheorie, erfand eine neue Notierungsart, welcher er die schwarzen Noten des 14. Jhdts. zu Grunde legte, u. schlug für die Solmisation eine neue Notenbenennung vor, nach welcher den natürlichen Tönen die Namen ut, re, mi, fa etc. verbleiben, die erhöhten (♯) Noten it, ri etc., die erniedrigten aber at, ra, ma etc. benannt werden sollten. Er entwickelte seine Methode in einem eigenen Schriftchen: „Notae Augustinianae," Gent, 1657.

Engelbert, Mönch zu St. Mathias bei Trier, um 987, schrieb ein Buch „de Musica et proportionibus"; auch „De compositione Monchordi lib. I." Von einem Engelbert Abte zu Admont in Steiermark führt Gerbert einen ziemlich umfangreichen Traktat „De Musica" an. Engelbert schrieb ihn, da er noch vor seiner Abtwahl der studierenden Jugend vorgesetzt war, zu deren gründlichem Musikunterrichte. Er starb 1331.

Erbach od. **Erbacher**, Christian, geb. zu Algesheim in der Pfalz, war um 1600 Organist in der Fugger'schen Kapelle zu Augsburg, dann 1602 an der Domkirche; um 1628 war er auch Ratsherr. Im Archiv der Domkirche u. in der Stadtbibliothek finden sich noch viele seiner Kompositionen, ebenso in manchen Sammlungen; 4—8stimm. Motetten erschienen 1600—1611 im Druck.

Ercoleo, Marzio, geb. 1623 zu Otricoli im Kirchenstaate, ein Musiker in der Kapelle des Herzogs Franz v. Modena, veröffentlichte 1686 daselbst eine Abhandlung über den Kirchengesang „Il musico ecclesiastico" u. ein Buch „Primi elementi di musica" 1683; ein Oratorium „Il Battesimo di S. Valeriano" 1682, und ein Buch über das Officium der heil. Woche 1688.

Ertel, Sebastian, Mönch zu Weihenstephan bei Freising, später im Kloster Garsten in Oberösterreich, gab 1611 zu München, „Symphoniae sacrae, 6—16 vocum," ebenda auch ein „Magnificat, 8 voc." heraus. 1613 erschienen von ihm „6 Missae, 7, 8 et 10 voc. ad

organum accomodatis“ (München); zwei Jahre später „Canticum Magnificat, 8 voc., qua instrumentis, qua vivis vocibus cum duplici Basso ad organum accomodato. Monachii 1615“ (26 Magnificat und mehrere Gloria).

Escovar, Joao de, portugiesischer Tonkünstler und Dichter, lebte zu Anfang des 17. Jhdts., u. gab 1620 zu Lissabon eine Sammlung Motetten heraus; auch ein theoret. Werk bewahrt die kgl. Bibliothek von ihm.

Eslava, Miguel Hilario, geb. d. 21. Okt. 1807 zu Burlada, einem Dorfe bei Pampeluna in Spanien, wurde 1828 Kp.-M. am Dome zu Ossuna, erhielt dann die Priesterweihe u. 1832 die Dom-Kapellmeisterstelle zu Sevilla; seit 1844 Kp.-M. der Königin in Madrid, starb er daselbst 23. Juli 1878. Er ist einer der vorzüglichsten Musiker Spaniens u. hat neben einigen Opern auch zahlreiche Kirchenwerke komponiert; er veröffentlichte ferner einige Sammlungen Kirchenkompositionen verschiedener älterer und neuerer spanischer Meister („Lira sacrohispana etc.“; „Museo organico espanol“) u. gab zwei Jahrgänge (1855 u. 1856) der „Gaceta musical de Madrid“ heraus. Die „Revue de musique sacrée“ (Paris, 1862) enthält einen interessanten Abriss der kirchl. Musikgeschichte Spaniens aus seiner Feder. Auch schrieb er eine sehr verbreitete Elementar-Musikschule (1846) u. eine Kompositionslehre (1861).

Ett, Caspar, geb. den 5. Januar 1788 zu Aresing in bayr. Schwaben, ist einer der bedeutendsten Musiker dieses Jhdts.; als der trefflichste Lehrer, gewandteste Kompositeur u. origineller Forscher im Gebiete alter u. mittelalterlicher Musik wirkte er mit ungeschwächtem Eifer bis an sein Ende, u. um Wiedererweckung der alten Meisterwerke heiliger Musik in Bayern hat er sich neben Proske u. Mettenleiter die grössten Verdienste erworben. In frühester Jugend zeigte er einen überall hervortretenden Sinn für alles, was in's Bereich der Töne fiel. Diese glückliche Anlage verschaffte ihm einen Platz als Chorknaben im nahe gelegenen Benediktinerstifte Andechs. Hier erlernte er in drei Jahren soviel, dass er fürs Gymnasium reif war u. nebenbei Singen, Generalbass u. Orgelspiel wohl verstand. Im kurfürstlichen Seminar zu München setzte er seine Studien fort u. fand an Schlett u. Gratz zwei tüchtige Lehrer für Orgelspiel u. Kontrapunkt. Der herrschende Kirchenmusikstyl, d. i. der dramatische, konnte ihn aber nicht befriedigen; er war zu edel u. zu tief religiös, um in der gangbaren Kirchenmusik nicht eine Entheiligung des Gottesdienstes zu sehen. Darum begann er in den alten Notenwerken des Seminars zu stöbern, bald fand er sich heimisch in den unbillig vergessenen Werken Okenheims u. Lasso's, u. ward ganz eingenommen von der nie geahnten Kraft, Weihe u. Erhabenheit solcher Schöpfungen. Nach Vollendung der Lycealstudien widmete er sich ganz der Musik, ohne deshalb der

klassischen Litteratur u. dem Sprachstudium (in seinen höhern Jahren erlernte er noch Sanskrit) zu entsagen. 1816 erhielt er die Organistenstelle an der St. Michaelshofkirche in München, die er nicht mehr verliess bis zu seinem Tode. Nun begann sein grosses Wirken für die alten Meisterwerke, u. München hörte seit langer Zeit wieder einmal heilige Kirchenmusik; alle Meister des 16., 17. u. 18. Jhdts. waren in seinem Chorrepertoir vertreten, u. er selbst suchte in seinen Kompositionen ihrem Geiste näher zu kommen. Er hatte sich bald so ganz in den Styl u. Geist derselben hineingearbeitet, dass er als vorzüglicher Meister der kontrapunktischen Kunst dastand. Von den Alten lernte er den vielstimmigen Satz mit Leichtigkeit handhaben, von ihnen seine schöne, naturgemässe Stimmführung. Begabt mit den geläutertsten u. gebildetsten Geschmacke u. dem tiefsten Gefühle wusste er über seine Arbeiten eine bewunderungswürdige Eleganz u. Anmut zu verbreiten. Ett arbeitete nur für die Kirche, er suchte einigenteils die kirchl. Vorschriften wieder in Vollzug zu setzen, indem er z. B. der 8stimm. Messe für den Sonntag Laetare den durchkomponierten Introitus beifügte, oder den vollen Text des Credo stets beachtete, dabei aber unzulässiger Weise denselben so ineinander schachtelte, dass manchmal jede Stimme einen anderen Text spricht. Steht er auch im kirchl. Vokalsatze untadelig da, so war dies weniger der Fall bei den instrumentierten Kirchenwerken, wo sich manches für die Kirche weniger Würdiges einfindet. Immerhin bleibt ihm der Ruhm, alle Kirchenkomponisten seiner Zeit, insbesondere was die Auffassung anbelangt, weit überragt zu haben. Ett starb 16. Mai 1847. — Die St. Michaelshofkirche in München bewahrt seine Kompositionen in Manuskript, sie belaufen sich auf eine ansehnliche Zahl. (Im Druck erschienen nur 3–4 Werke untergeordneter Art.) Davon seien benannt: 4 Messen mit Orchester (Missa ferialis; in D, in G, in B, letztere vom Jahre 1846 u. mit 6 Singstimmen); 3 Requiem mit Orchester (in C-moll 1825, in D-dur 1835, in Es-dur 1842); 1 Requiem (Es-dur) für 4 Singstimmen; vier 8stimm. Messen, von denen Dr. Witt drei teilweise umgearbeitet herausgab; einige 4stimm. Messen; zwei 4stimm. u. ein 8stimm. Miserere; zwei 8stimm. Stabat mater, ein solches für 2 Stimmen u. Orgel; zwei instrum. Litaneien u. einige solche für 4—6 Stimmen; die grossartige Komposition: „Die neun Chöre der Engel" für 9 Singstimmen; 40 Gradualien (verkürzt neuerdings herausgegeben von Schuh); viele Gradualien u. Offertorien zu 4, 5, 8 Stimmen; Cantica sacra, vereinfachte Choräle mit Orgelbegleitung (München, 1840; neu harmonisiert u. herausgegeben von Dr. Witt); Ölberg-Andachten, 4stimm. mit Orgel, Cello u. Kontrabass u. a. Auch Messen von älteren Meistern machte er für mindere Chöre brauchbar d. h. er vereinfachte sie, so die Messe „Aeterna Christi munera" von Palestrina, eine 8stimmige von Lasso, zwei von Lotti. Eine Generalbasslehre u. ein Abriss der Musikgecshichte existieren ebenfalls nur im Mskr.

Eybler, Joseph, geboren den 8. Februar 1765 in Schwechat unweit Wien, zuerst von seinem Vater in der Musik unterrichtet, kam durch einen Gönner in das Musik-Seminar zu Wien u. genoss von 1777—79 bei Albrechtsberger Unterricht im Kontrapunkt. An der Fortsetzung der juridischen Studien durch Unglück, welches seine Eltern betraf, gehindert, musste er durch sein musikalisches Talent sich sein Fortkommen zu sichern suchen, wozu ihm der freundschaftliche Verkehr mit Joseph Haydn u. Mozart sehr behilflich war. 1792 erhielt er die Chordirektor-Stelle an der Karmeliter-Pfarrkirche, 1792 die bei den Schotten. Durch seine Messen u. sonstigen Kirchensachen verschaffte er sich bald so viel Ansehen, dass er 1801 an den Hof, erst als kais. Musiklehrer berufen, 1804 zum Vicehofkp.-M. u. 1824 nach Salieri's Rücktritt zum ersten k. k. Hofkp.-M. befördert wurde. Am 24. Juli 1846 schied er aus diesem Leben, nachdem ein Jahr vorher schon ein Schlaganfall ihn zur Niederlegung seines Amtes genötigt hatte. Kaiser Franz hatte seine Verdienste durch seine Erhebung in den Adelstand geehrt. Der grösste Teil seiner zahlreichen Kompositionen besteht aus Werken für die Kirche (32 Messen, wovon 7 gedruckt sind, 1 Requiem, 7 Te Deum, 30 Offertorien u. s. w.); ihr Charakteristicum ist: Ernst in der Harmonie, grosse Beweglichkeit in der Melodie, doch ohne unedel zu sein, zahllose Figuren in den Instrumenten, welche meist das Vorherrschende sind u. den Gesang oft zurücktreten lassen.

F.

Faber, Gregor, um die Mitte des 16. Jhdts. Musik-Professor in Tübingen, schrieb: „Institutio musices, lib. II.“ Basel 1552 u. 1553, welches Werk wegen der darin enthaltenen Stücke von Josquin, Brumel u. Okenheim Beachtung verdient.

Fabri, Stefano, der Ältere war von 1599—1601 Kp.-M. am Vatican, 1603—1607 an St. Giovanni im Lateran; von seinen Kompositionen erschienen „Duodecim modi musicales“ (1602) u. „Tricinia sacra“ (1607) zu Nürnberg in Druck.

Fabri, Stefano, der Jüngere, geb. 1606 zu Rom, war ein Schüler des Bernardo Nanino, u. 1657 Kp.-M. an St. Maria Magg.; er starb 27. Aug. 1658.

Fabriano, Sebastiano, ein Camaldulenser-Mönch, geb. in Italien um die Mitte des 16. Jhdts., hat in Venedig 1593 eine Sammlung von 5- u. 6stimmigen Messen herausgegeben.

Fabricius, Albin, im 16. Jhdt. in Steiermark geb., gab 1595 zu Graz „Cantiones sacrae sex vocum“ heraus.

Fabricius, Bernhard, in der zweiten Hälfte des 16. Jhdts. Organist zu Strassburg, gab 1577 eine jetzt selten gewordene Sammlung Kompositionen heraus unter dem Titel „Tabulaturae organis et instrumentis inservientes."

Fabricius, Johann Albert, geb. 11. Nov. 1668 zu Leipzig, gest. 30. April 1736 als Professor zu Hamburg, ein Polyhistor, gab unter anderm heraus: Bibliographia antiquaria (1713), Bibliotheca latina (1697); Bibliotheca graeca (1705); Bibliotheca mediae actatis (1734), welche Bücher wichtige Notizen für die Musikgeschichte enthalten.

Facio od. **Fasio** (Fatius), Augustinermönch, geb. zu Enna in Sizilien, komponierte mehreres für die Kirche. Von ihm sind bekannt: 5stimmige Motetten u. Madrigalen (Messina 1589).

Fago, Nicolo, geb. 1674 zu Tarent, daher auch „il Tarentino" genannt, genoss in der Komposition den Unterricht des Provenzale im Konservatorium della Pietà zu Neapel, welchem er auch als Lehrer daselbst um 1700 nachfolgte. Er lieferte viele Kirchenkompositionen.

Faignient, Noë, lebte um 1570 als Lehrer der Musik zu Antwerpen u. hatte sich durch seine geschickte Nachahmung des Styles von Orlando di Lasso den Beinamen „Simia Orlandi" (Affe Orlando's) erworben. (4—8stimm. Motetten, Madrigale u. a.)

Falconius, Placidus, geb. zu Asola, trat 1549 in ein Benediktinerkloster zu Brescia, u. liess 1575—88 in Venedig Messen, Responsorien u. andere Kirchensachen in Druck erscheinen.

Fantuzzi, Giovanni, Graf von, geb. zu Bologna um 1740, nahm in sein Werk: „Notizie degli Scrittori Bolognesi" Bologna 1781—94, 9 Bände, die Biographien der vorzüglichsten Komponisten u. Tonkünstler seiner Vaterstadt und historische Nachrichten über die philharmonische Akademie daselbst auf.

Farinelli, Giuseppe, geb. d. 7. Mai 1769 zu Este im Paduanischen, studierte zu Neapel den Gesang, Generalbass u. die Tonsetzkunst; ausserdem erhielt er noch Unterricht von Fenaroli, Piccini u. Guglielmi. Er starb als Dom- u. Theater-Kp.-M. zu Triest den 12. Dez 1836. Von 1816 an arbeitete er nur mehr für Kirche u. Kammer; er war einer der letzten Zöglinge der neapolitanischen Schule; sein Styl ist rein u. fliessend, aber ohne Originalität.

Faugues, **Fauques**, oder **Fagus** u. **La-Fage**, Vincent, ein unmittelbarer Nachfolger von Dufay, Binchois u. Dunstable; seine Kompositionen erschienen in dem zur Zeit des Papstes Nicolaus V. (zwischen 1447 u. 55) geschriebenen Musikbüchern der päpstlichen Kapelle; er zeigte einen verwandten Zug mit Dufay in schöner melodischer Führung der Stimmen u. ausdrucksvollem Gesange.

Fazzini, Giov. Battista, geb. zu Rom, kam 1774 als Sänger in die päpstliche Kapelle u. war nachmals an mehreren Kirchen Roms

Kp.-M. Messen zu 4 u. 5 Stimmen, ein 8stim. Requiem, ein 8stimm. „Christus factus“ werden besonders gerühmt.

Fede, Giuseppe, geb. zu Pistoja, war 1662 als Sänger in der päpstlichen Kapelle u. als Kp.-M. an der Serviten-Kirche San Marcello angestellt. Er wird nicht minder als Komponist, als auch als ausgezeichneter Sänger gerühmt. — Sein jüngerer Bruder Francesco Maria F., ebenfalls zu Pistoja geb. u. päpstlicher Kapellsänger, wurde später Kp.-M. an der Kirche S. Margherita in Trastevere. Seine Kompositionen sollen melodiereicher als die seiner Zeitgenossen gewesen sein.

Fedeli, Guiseppe, geb. 1720 in Cremona, war Kanonikus an der Kirche von St. Agatha daselbst. Sein Buch: „Regole di canto fermo etc.“ Cremona 1757, ist eines der besten Werke über den gregorianischen Kirchengesang.

Feldmayer, Johann, um 1600 Organist in Berchtesgaden, geb. 1759 zu Geisenfeld in Bayern, gab 1607 u. 1611 zu Augsburg und Dillingen mehrere Sammlungen 4stimm. Motetten heraus.

Felis, Stefano, geb. zu Bari um 1550, war 1583 Kanonikus u. Kp.-M. an der Kathedrale daselbst. (5stimm. Messen u. Madrigale 1583, 1588.)

Fenaroli, Fedele, geb. 1732 zu Lanciano in den Abruzzen, ein Schüler Durante's in Neapel, kam als Lehrer des Generalbasses an das Konservatorium St. Maria di Loreto u. von da an das della Pietà, wo er bis zu seinem Tode, d. 1. Jan. 1818, blieb. Seine einfache und klare Methode wird sehr gerühmt, welche er in einem Buche: „Regole per i principianti di Cembalo“ niedergelegt hat. Ausserdem kennt man von ihm noch mehrere Kirchensachen.

Feo, Francesco, Mitbegründer der neapolitan. Schule, geb. 1699 zu Neapel, war ein Schüler Gizzi's u. Pitoni's. 1740 wurde er Gizzi's Nachfolger an der von diesem gestifteten berühmten Gesangschule. Mehreres über seine Lebensumstände ist nicht bekannt. Man hat von ihm mehrere Messen u. Psalmen, eine 10stimm. Litanei u. a.; sein Styl ist erhaben u. alle seine Arbeiten bekunden den Meister.

Ferabosco, Alfonso, geb. zu Anfang des 16. Jhdts. in Italien, kam frühzeitig nach England u. lebte zuletzt wahrscheinlich bis zu seinem Tode in London. Er wird zu den angesehensten Komponisten des 16. Jhdts. in England gerechnet.

Fernandes, Antonio, geb. zu Souzel in Portugal zu Ende des 16. Jhdts., war Priester u. Chormeister an der Kirche S. Catarina zu Lissabon. („Arte de Musica, de Canto, de Organo“ etc.)

Ferrabosco, Domenico, von 1547—48 Singmeister der Knaben an der Vatikanischen Kirche, wurde 27. Nov. 1550 Sänger an der päpstlichen Kapelle, aus welcher er wegen seiner Verheiratung 1555 wieder austreten musste. Die päpstliche Kapelle besitzt mehrere schätzbare Werke von ihm in Mskr.

Ferradini, Antonio, geb. 1718 zu Neapel, ging nach Prag, wo er an 30 Jahre lebte u. 1779 in grösster Armut starb. Ein noch vorhandenes „Stabat mater" wird als sein Meisterwerk bezeichnet.

Ferraro, Antonio, Mönch u. Organist im Karmeliterkloster zu Catania, war in der zweiten Hälfte des 16. Jhdts. zu Polizzi in Sizilien geboren. Er gab 1617 zu Rom mehrere 1—4stimm. Gesänge u. eine gleiche Sammlung zu Palermo 1623 heraus.

Festa, Costanzo, zu Florenz geboren, trat 1517 als Sänger in die päpstl. Kapelle. Nach dem Urteile der Gelehrten ist er der grösste Kontrapunktist der Vor-Palestrina'schen Zeit. Er starb den 10. April 1545. Von seinen Werken sind die wenigsten gedruckt, die meisten finden sich in den Archiven der päpstlichen Kapelle und in einigen Sammlungen seiner Zeit zerstreut. Ein Te Deum (1596 zu Rom gedruckt) wird noch jetzt bei der Papstwahl u. der Übergabe des Hutes an neu creierte Kardinäle, sowie am Frohnleichnamstage gesungen.

Fétis, François Joseph, einer der bedeutendsten Musikgelehrten neuerer Zeit, ausgezeichneter Theoretiker und gründlicher Komponist, geb. zu Mons in Belgien den 25. März 1784. Frühzeitig schon machte er bedeutende Fortschritte in der Musik, die noch mehr gefördert wurden, als er 1800 nach Paris kam u. im Konservatorium die Harmonie unter Rey, das Klavierspielen unter Boieldieu u. Pradher studieren konnte. Durch den abermals ausbrechenden Streit zwischen Catel u. der alten Rameau'schen Schule fand er sich veranlasst, das Theoretische der Musik in's Auge zu fassen, überhaupt seine Aufmerksamkeit mehr dem Wissenschaftlichen u. der Kritik in der Kunst zuzuwenden. 1803 trat er eine Kunstreise an u. brachte von derselben eine gründliche Kenntnis der Meisterwerke italienischer u. deutscher kirchlicher u. weltlicher Musik, sowie der theoretischen Schriften beider Nationen mit nach Hause. Von da an widmete er seine grösste Kraft den Untersuchungen u. Forschungen über den römischen Kirchengesang u. über den Zustand der Musik im Mittelalter; doch unterliess er dabei nicht, auch mit Kompositionen verschiedener Werke sich zu beschäftigen. Im Jahre 1811 verlor er durch unglückliche Zufälle ohne seine Schuld sein ganzes ansehnliches Vermögen, wodurch er sich genötigt sah, Paris zu verlassen. Drei Jahre brachte er im Departement der Ardennen auf dem Lande zu, ganz seinem musikalischen Studium hingegeben, dann nahm er in Douai die Stelle eines Organisten und Lehrers an der Musikschule daselbst an. Erst 1818 zog er wieder nach Paris u. übernahm 1821 die Stelle eines Professors der Komposition am Konservatorium. Bald nachher begründete er auch die Zeitschrift „Revue musicale," wodurch er auf die musikalischen Zustände Frankreichs günstig wirkte. Im Jahre 1833 wurde er zum kgl. belgischen Kp.-M. u. Direktor des Konservatoriums in Brüssel ernannt, welchem

Amte er bis zu seinem Tode, 26. März 1871, vorstand. Die Blüte dieses Institutes ist ganz das Werk Fétis.

Seine Kompositionen sind ganz regelrecht gefertigt, enthalten aber dabei viel Trockenes u. Steifes. Ausser Opern u. weltlichen Kompositionen hat er mehrere Messen, Motetten, Litaneien, 6stimmige Lamentationen, ein Miserere für 3 Männerstimmen alla Capella u. dgl. geschrieben. Unglaubliches hat er in schriftstellerischer Beziehung geleistet, unter anderm gab er heraus: „Méthode élémentaire et abregée d' accompagnement." (Paris 1824); „Traité de la fuge et du contrepoint" (Paris 1825); 8 Jahrgänge der schon genannten „Revue musicale" 1827—34; „Abhandlung über die Verdienste der Niederländer für die Musik" (Amsterdam 1829); „Biographie générale de la musique etc." 8 Bände (Brüssel u. Paris 1834—44). Dies ist sein Hauptwerk, an dem er seit 1806 gearbeitet hatte u. welches wegen seiner Vollständigkeit unentbehrlich ist (erschien in zweiter, verbesserter Auflage, obwohl es auch noch viele Unrichtigkeiten enthält); „Méthode des Méthodes de Chant," (Paris 1838). „Traité complet de la théorie et de la pratique de l' harmonie" (Paris, 1844; 5. Aufl. 1857).

Fétis, Edouard Louis François, ältester Sohn des Vorhergehenden, geb. d. 16. Mai 1812 zu Bouvignes an der Maas, studierte die Musik zu Paris und befindet sich seit 1835 zu Brüssel, wo er nachgehends Konservator an der kgl. Bibliothek wurde. 1848 gab er daselbst „Les Musiciens belges" (2 Bände) heraus, ein Werk, welches die Geschichte der Musik in Belgien von der ältesten bis auf die neueste Zeit behandelt.

Fevin, Antoine de, geb. zu Ende des 15. Jhdts. zu Orleans, ein Kontrapunktist, der ein glücklicher Nebenbuhler Josquin's war. Bekannt sind von ihm mehrere Messen u. Motetten.

Feyoo y Montenegro, Benito Geronimo, geb. d. 16. Febr. 1701, trat 1717 in das Benediktinerkloster zu Oviedo, als dessen Abt er den 16. Mai 1764 starb. Er hat mehrere musikalische Schriften u. Abhandlungen veröffentlicht.

Fienus, flammländ. Fyens, Jean, bekannter unter dem Namen Jean de Turnhout, war bis 1584 Arzt in Antwerpen u. zog sich dann nach Dortrecht zurück, wo er d. 2. Aug. 1585 starb, u. Madrigalen u. Cantiones sacrae (Douai 1559, 1580, 1589, 1600) hinterliess.

Filippini, Stefano, mit dem Beinamen „l'Argentino" ein fleissiger Kirchenkomponist in der zweiten Hälfte des 17. Jhdts., war Augustinermönch u. Kp.-M. an St. Giov. Evangelista in Rimini.

Filipucci, Agostino, geb. 1635 in Bologna, war um die Mitte des 17. Jhdts. Kp.-M. u. Organist daselbst. Kirchenkompositionen von ihm erschienen 1665, 1667 u. 1671 im Druck.

Finck, Heinrich, war Kp.-M. der Könige von Polen, Johann Albrecht (1492), Alexander (1501) u. Sigismund (1506). In Salbinger's

Concentus sind einige seiner Kompositionen aufgenommen. Sein Neffe Hermann Finck, war ebenfalls Kp.-M. des Königs von Polen (Sigismund I.), lebte aber um 1557 wieder in Wittenberg. 1556 gab er daselbst heraus: „Practica Musica, exempla variorum signorum, proportionum et canonum," welches Werk jetzt sehr selten ist. † d. 28. Dez. 1558.

Finetti, Giacomo, geb. zu Ancona gegen Ende des 16. Jhdts., trat in den Franziskanerorden u. blühte um das Jahr 1611 in seiner Vaterstadt als berühmter Komponist. In seinem Kloster stand er der Gesangschule u. dem Chore vor, bald aber finden wir ihn als Kp.-M. an der Gran Chiesa in Venedig. Sein Todesjahr ist unbekannt. Im Druck erschienen viele seiner Werke u. erlebten wiederholte Auflagen.

Fiocco, Pietro Antonio, geb. zu Venedig um die Mitte des 17. Jhdts., war Kp.-M. an Notre-Dame zu Brüssel u. seine Motetten waren seiner Zeit sehr geschätzt. Sein Sohn Joseph Hector F., war ebenfalls ein bedeutender Komponist u. um 1730 Kp.-M. an der Liebfrauenkirche in Antwerpen.

Fioravanti, Valentin, geb. zu Rom 1770, studierte Musik zu Neapel u. betrat 1797 zu Turin die Laufbahn als dramatischer Komponist. Er liess sich nicht durch den schnellerlangten Ruhm verleiten, den vielen Aufträgen, die von allen Seiten an ihn ergingen, mit flüchtigen Arbeiten zu entsprechen, sondern arbeitete weniges, aber stets mit Sorgfältigkeit u. Gewissenhaftigkeit. 1816 ward er nach Rom als Kp.-M. an St. Peter berufen, welche Stellung er auch bis zu seinem Tode inne hatte. Er starb zu Capua auf einer Reise nach Neapel, welche er zur Stärkung seiner geschwächten Gesundheit unternehmen wollte, am 16. Juni 1837, hochbejahrt. Seit 1816 hatte er sich fast ausschliesslich nur mit Komposition von Kirchenmusik beschäftigt; er lieferte eine grosse Anzahl von Messen, Offertorien, Litaneien u. dgl, die vielen Beifall fanden, fleissig gearbeitet waren, aber der Tiefe u. Originalität entbehrten.

Fiorillo, Ignazio, geb. zu Neapel d. 11. Mai 1715, Schüler von Leo u. Durante, wurde 1754 als Kp.-M. nach Braunschweig berufen, 1762 als solcher nach Kassel, wo er bis 1780 blieb. Wegen Altersschwäche pensioniert, lebte er noch zu Fritzlar bei Kassel einige Jahre. Er starb daselbst im Juni 1787. Neben seinen Opern war er auch für die Kirche thätig.

Fiorino, Ippolito, Kp.-M. des Herzogs Alfonso II. von Ferrara, wo er auch 1540 geboren war, genoss einen grossen Ruf als Kirchenkomponist u. Kontrapunktist.

Fioroni, Giov. Andrea, geb. zu Pavia um 1704 u. gest. zu Mailand 1779 als Domkp.-M. daselbst, war einer der ausgezeichnetsten Kirchenkomponisten des vorigen Jhdts. 15 Jahre lang studierte er

seine Kunst unter L. Leo in Neapel. Seine Messen u. Vespern für 8 reale Stimmen besonders sind ein Zeugniss seiner Tüchtigkeit.

Fismann, Franz, geb. zu Altsedlitz in Böhmen 1722, studierte Wissenschaften u. Musik zu Prag, worauf er 1742 daselbst in's Kloster der barmherzigen Brüder trat. Er verfolgte auch da noch das Studium der Komposition unter den Kp.-M. Seuthe u. Tuma u. bildete sich zum vortrefflichen Violinspieler. Als Kp.-M. seines Klosters hat er viele Kirchensachen komponiert. Später wurde er zum Superior seines Ordens in Wien erhoben, wo er auch starb d. 15. Juni 1774.

Flaccomio, Giov. Pietro, ein Priester, geb. zu Milazzo in Sizilien, war zuerst Kp.-M. des Königs Philipp III. von Spanien u. wurde später Almosenier des Herzogs von Savoyen. Er starb zu Turin 1617. Gedruckt ist sein Werk: „Concentus in duos distincti choros, in quibus vesperae, missae, cantiones decantandae continentur."

Flecha, Matthäus, ein spanischer Karmelitermönch u. Komponist, geb. zu Prades in Catalonien, war Kp.-M. Kaiser Carl V. Er lebte als solcher lange Zeit in Ungarn; 1599 kehrte er wieder in sein Vaterland zurück u. starb d. 20. Febr. 1604 in der Benediktiner-Abtei zu Solsona in Catalonien. Von seinen vielen Kompositionen kennt man noch Motetten u. eine Psalmensammlung für's Completorium.

Floriani, Christoforo, geb. zu Ancona im Anfang des 16. Jhdts., hat mehrere Kirchen-Kompositionen in Druck gegeben: u. a.: „Psalmi vespertini a 5 e 6 voci."

Florido, Francesco, Kp.-M. an St. Giovanni im Lateran zu Rom, lebte um die Mitte des 17. Jhdts. u. gab zu Venedig von 1647—64 verschiedene Sammlungen Motetten, Offertorien, Litaneien u. dgl. heraus.

Florio, Giovanni, ein ital. Kontrapunktist des 16. Jhdts., von welchem die Münchener Bibliothek 5- u. 6stimm. Messen in Mskr. besitzt.

Foerster, Joseph, geb. 1833 zu Osenitz in Böhmen, war, nachdem er den Kurs für Hauptschulen u. die Organistenschule in Prag absolviert hatte, 5 Jahre Organist im Cisterzienserkloster Hohenfurth, ward dann als Lehrer an die Organistenschule u. das Konservatorium in Prag berufen, wo er später die Professur der Harmonielehre u. des Kontrapunkts übernahm. Zugleich thätig als Chorregent zu St. Adalbert leitete er die Reform der KMusik mit glücklichsten Erfolge ein u. setzt sie nun als Domkp.-M. bei St. Veit (seit 1887) unermüdet fort. Von seinen Kompositionen erschienen im Druck: 5 Messen, 2 Requiem, mehrere Gradualien u. kleinere Kirchenstücke, sowie viele Lieder u. weltliche Werke; ausserdem edierte er eine Harmonielehre, einen „Praktischen Lehrgang im Orgelspiele" u. Präludien.

Foggia, Francesco, geb. zu Rom 1604, Schüler Cifra's, Bern. Naninis u. Parlo Apostini's stand schon sehr jung, aber als gereifter

Musiker, zuerst in Diensten des Kurfürsten Ferdinand Maximilian zu Köln. Von da kam er an den bayrischen Hof, später zum Erzherzog Leopold von Österreich. Darauf nach Italien zurückgekehrt ward er, nachdem er Kp.-M.-Stellen in verschiedenen Kirchen bekleidet hatte, zuletzt Maestro an S. Johann im Lateran. 1611 verliess er auch diesen Posten u. kam zur Hauptkirche S. Maria Maggiore. Hier starb er den 8. Jan 1688 u. erhielt seinen Sohn Antonio **F.** zum Nachfolger. Baini führt viele seiner Kirchenkompositionen — mehrere Bücher 2—9stimm. Motetten, Messen, Litaneien u. dgl. speziell an, welche in Rom von 1640—81 gedruckt wurden. Liberati rühmt seine Thätigkeit u. die Güte, Erhabenheit, wie auch die Anmut seiner Setzart.

Foggia, Rodesca di, Kp.-M. an der Kathedrale zu Turin zu Anfang des 17. Jhdts., hat in Venedig 1620 8stimm. Messen u. Motetten im Drucke veröffentlicht.

Fogliani, Lodovico, genannt Mutinensis von seinem Geburtsort Modena, war ein Tonlehrer des 16. Jhdts., von dem noch ein wichtiges Werk: „Musica theorica sectiones tres“ etc., gedruckt in Venedig 1529, in Fol. vorhanden ist.

Fonseca, 1) Christofan da, ein portugies. Jesuit u. berühmter Komponist seines Landes, geb. 1682 zu Evora u. gest. d. 19. Mai 1728 im Jesuiten-Kollegium zu Santarem, hat viele Kirchensachen hinterlassen, von denen ein 4chöriges Te Deum besonders hervorgehoben wird. 2) Nicola da, Kp-M. u. Kanonikus an der Kathedrale von Lissabon zu Anfang des 17. Jhdts., war Schüler des berühmten Duarte Lobo u. komponierte unter anderm eine 16stimm. Messe, die ungemein hoch geschätzt wurde.

Fontana, 1) Benigno, ein Italiener, der um die Mitte des 17. Jhdts. wahrscheinlich in Deutschland gelebt hat; von ihm ist zu Goslar 1638 eine Sammlung Motetten erschienen. 2) Fabricio, Organist an S. Pietro in Vaticano in Rom, geb. 1650 zu Turin, gab in Rom 1677 Orgelstücke unter dem Titel „Ricercari“ heraus. 8) Giovanni Stefano, lebte in der ersten Hälfte des 16. Jhdts. u. hat Messen, Motetten, ein Miserere u. Litaneien für 8 Stimmen im Druck erscheinen lassen.

Fontemaggi, Antonio, geb. zu Rom, war 1795 Adjunkt des Kp.-M. Lorenzani an der Maria Maggiore, seit 1806 wirklicher Kp.-M. u. starb als solcher im Mai 1810. Er komponierte mehreres für die Kirche, wie auch sein Sohn Dominico F., welcher vorerst Organist an St. Johann in Lateran war, 1828 aber auch Kp.-M. an St. Maria Maggiore wurde.

Fontenay, Hugues de, geb. zu Paris zu Ende des 16. Jhdts., war Kanonikus zu St. Emilien in der Diözese Bordeaux; von ihm erschienen 1622 u. 1625 mehrere Messen in Druck.

Forkel, Johann Nikolaus, Dr. Philos. u. seit 1778 Musik-Direktor an der Universität in Göttingen, geb. zu Meeder bei Koburg d. 22. Febr. 1749, wurde zuerst als Organist an der Universitätskirche in Göttingen angestellt. Ein grosser Verehrer Bach'scher Musik, begann er Werke dieses Tonmeisters u. seiner Söhne zu sammeln, wobei es indess nicht blieb. Auch seltene musik. Werke aller Völker aus allen Jahrhunderten suchte er seiner Bibliothek einzuverleiben, nicht minder theoretische u. geschichtliche Schriften über Tonkunst an sich zu bringen. Er besass mehr als 500 grössere musik. Werke u. eine reiche Sammlung von Abhandlungen u. Programmen, in welchen er die vorzüglichste Quelle für seine musikalischen Schriften fand. Für Geschichte u. Theorie der Tonkunst bot er alles auf u. niemand wird dieser seiner Thätigkeit die Anerkennung versagen; in der Komposition u. Ästhetik war er weniger glücklich. Seine erste grössere Arbeit war: „Musikalisch-kritische Bibliothek," 1778 in 2 Bänden in Gotha erschienen. 1782, 83, 84 u. 89 gab er einen „Musikalischen Almanach" heraus, worin eine reiche Fülle der verschiedenartigsten Nachrichten, Notizen, Abhandlungen, Biographien, Anekdoten u. dgl. enthalten sind. Sein bedeutendstes Werk ist: „Allgemeine Geschichte der Musik," dessen erster Teil 1788 bei Schweikert in Leipzig erschien. Erst 1801 erschien der zweite Teil, welcher die Geschichte bis zum 16. Jhdt. fortführt. Um den dritten zu bearbeiten, machte er eine gelehrte Reise in die vorzüglichsten Städte Deutschlands u. kehrte mit reichem Gewinne zurück. Da er ausserdem noch das Sammeln fortsetzte, so wuchsen die gewonnenen Materialien zu einer solchen Menge an, dass er bei der Abnahme seiner Kräfte zuletzt die Hoffnung aufgab, sie zu bewältigen u. zu ordnen. Er kam auch wirklich nicht mehr zur Vollendung des 3. Bandes; er starb d. 17. März 1818 im 69. Jahre seines Alters, hochverdient um die Tonkunst. Von seinen Schriften sind noch hervorzuheben: „Allgemeine Litteratur der Musik etc." 1793 u. „Über Johann Sebastian Bach's Leben, Kunst u. Kunstwerke" Leipzig bei Kühnel 1802.

Fornacci, Giacomo, ein Cölestiner-Mönch, geb. zu Chieti um 1590, gab zu Venedig im J. 1622 eine Sammlung Motetten, betitelt: „Melodiae ecclesiasticae" heraus.

Forsterus od. **Forstius,** Nikolaus, einer der grössten Kontrapunktisten des 16. Jhdts., lebte am brandenburgischen Hofe. Von seinen Kompositionen, unter denen eine 16stimmige Messe besonders gerühmt wurde, ist leider nichts mehr vorhanden.

Fossa, Joannes de, auch **Defossa** genannt, ein geborner Niederländer, erhielt 1569 eine Anstellung als Unterkp.-M. in München u. versah diese Stelle an der Seite des grossen Orlando bis zu dessen Tode. Als Lasso's Nachfolger wirkte er von 1594—1602 an der herzoglich-bayer. Hofkapelle u. war von Herzog Maximilian nicht

weniger geschätzt, als seine Vorgänger. Seine Kompositionen bewahrt die Münchener Bibliothek. Neben der Leitung der Hofkapelle war Fossa auch der Unterricht u. die Aufsicht über die zur Hofkapelle gehörigen Singknaben übertragen. Er gehört der niederländischen Schule an; seine Kompositionen tragen originelle Auffassung u. Zartheit an sich. Er starb zu München um Pfingsten des Jahres 1603.

Fossoni, Tomaso, ein Karmelitermönch zu Ravenna im Anfang des 17. Jhdts. u. Kp.-M. an der Kathedrale daselbst, liess 1642 zu Venedig Motetten zu 2–5 Stimmen drucken.

Francesco da Milano, Organist u. Lautenspieler des 16. Jhdts. aus Mailand gebürtig, war daselbst am Dome angestellt. Er wird als Autor mehrerer Sammlungen von Orgel- u. Lautenstücken genannt, welche von ihm in Venedig u. Mailand in den Jahren 1537—40 in Druck erchienen.

Francesco de Pesaro, so genannt von seinem Geburtsorte, war ein im 14. Jhdt. berühmter Orgelspieler; er bekleidete die Organistenstelle an S. Markus in Venedig von 1337—1368.

Franchinus s. Gafori.

Franco, ein Name, der in der Geschichte der Mensuralmusik einen ausgezeichneten Klang hat, da unter demselben mehrere der berühmtesten Traktate über den Diskantus auf uns gekommen sind; grosse Unsicherheit aber herrschte über Lebenszeit, Geburtsort u. Stellung Franco's. Erst durch die Publikation des I. Bandes der Script. von Ed. Coussemaker hellte sich das Dunkel mehr u. mehr auf, so dass es jetzt sicher ist, dass es zwei Franco gegeben hat, welche fast zu gleicher Zeit gelebt haben, nämlich ein älterer Franco von Paris u. ein etwas wenig jüngerer Franco von Köln; beide scheinen Chormeister an der Kirche Notre Dame zu Paris gewesen zu sein. Immerhin aber ist es möglich, dass letzterer nicht in Paris gelebt, aber doch dort berühmt war — er könnte dann der aus Dortmund gebürtige Franco sein, welcher um 1190 Prior in der Benediktiner-Abtei zu Köln war. Die Lebenszeit beider fällt unstreitig in das Ende des 12. u. Anfang des 13. Jhdts. (s. P. Bohn, Magistri Franconis ars cantus mensurabilis. Trier, 1880).

Franz, Ignaz, geb. den 12. Okt. 1729 zu Protzau bei Frankenstein, 1742 zu Olmütz zum Priester geweiht, sammelte sich durch fleissiges Studium der Musik u. auf einer Reise nach Rom vorzügliche musikalische Kenntnisse, welche ihn befähigten, den katholischen Kirchengesang zu verbessern. Zu diesem Behufe verfasste u. veröffentlichte er: „Schlesisches Gesangbuch zum Gebrauch der Römisch-Katholischen, nebst den dazu gehörenden Melodien u. Noten.“ (Breslau, 1768) u. „Choralbuch oder Melodien zum Gesangbuch“ (Breslau, 1778). Er starb als Rektor des Alumnates in Breslau im Jahre 1791.

Freddi, Amadei, geb. zu Ende des 16. Jhdts. im Venetianischen, Priester, war erst Kp.-M. zu Treviso u. dann an der Kathedrale zu Padua. („Sacrae modulationes (Motetten)" zu 2, 3 u. 4 Stimmen, Venedig 1601 u. 1602; „Divinae laudes a 2, 3, 4 voc. cum basso," 4 lib.; „Hinni concertati a 2—6 voci;" u. a. m.)

Freschi, Giov. Domenico, ein Priester, geb. in der ersten Hälfte des 17. Jhdts., hat sich durch Kirchen- u. Bühnen-Kompositionen bekannt gemacht.

Frescobaldi, Girolamo, der berühmteste u. grösste Orgelspieler zu Anfang des 17. Jhdts. u. zugleich angesehener Komponist, war geboren zu Ferarra, sein Tauftag war der 9. Sept. 1583. Er soll schon in seiner Jugend eine bedeutende Geschicklichkeit im Orgelspiel besessen, auch einige Jahre in den Niederlanden verweilt haben. Unterm 21. Juli 1608 wurde er zum Organisten in St. Peter zu Rom, als Nachfolger Erc. Pasquini's gewählt. Diese Stelle verwaltete er bis ein Jahr vor seinem Tode, welcher 2. März 1644 erfolgte; nur von 1628—33 war er beurlaubt. Nach dem Zeugnisse seiner Zeitgenossen schuf er eine neue Spielmanier, welche allgemein angenommen wurde; auch die Ausbildung der Fuge verdankt ihm vieles. Sein vorzüglichster Schüler war Jak. Froberger, welcher als Hoforganist von Wien von 1637—41 Urlaub erhielt, um unter seiner Leitung zu studieren. F.'s Werke bestehen in Madrigalen (sein erstes Werk, 5stimm. Madrigalen, erschien 1608 zu Antwerpen), Riccercari, Tokkaten, Canzonen, Magnifikaten, Hymnen u. s. w. (s. Kirchenmusik. Jahrbuch von F. X. Haberl 1887).

Frezza, Guiseppe, von seinem Geburtsorte Grotte in Sizilien „dalle Grotte" geheissen, war Franziskanermönch u. Professor der Theologie seines Ordens in Padua im 17. Jhdt.; er gab daselbst ein Werk heraus mit dem Titel: „Il Cantore eccles. per istruzione de' religiosi minori conventuali" (1698; 2. Aufl. 1713; 3. Aufl. 1733), welches in vier Teilen die Noten, die Kirchentöne, die Ausführung des Gesanges u. seine Verbindung mit der Orgel, zuletzt die Komposition des Cantus firmus sehr praktisch u. eingehend behandelt.

Friderici od. **Friedrich,** Daniel, Magister u. erster Kantor zu Rostock, geb zu Eisleben, gehört unter die besseren und fleissigeren musikalischen Schriftsteller u. Komponisten des 17. Jhdts. Von seinen theoretischen Werken erlebte „Musica figuralis" (eine Gesangschule) bis 1677 sechs Auflagen.

Fritsch, Thomas, geb. 25. Aug. 1563 zu Görlitz, war erst Magister daselbst, später kam er nach Breslau u. starb hier als Kreuzherr mit dem roten Stern im Mathiaskloster. Er war einer der ausgezeichnetsten Tonkünstler des 16. Jhdts.; doch findet sich von seinen Werken nur mehr: „Opus musicum a 5, 7, 8, 9 et plur. vocum."

Fröhlich, Joseph, Komponist u. vortrefflicher didaktisch- und theoretisch-musikalischer Schriftsteller, geb. zu Würzburg am 28. Mai

1780. Nachdem er seinen Vater, Rektor an einer Anstalt daselbst, schon in seinem vierten Lebensjahre verloren hatte, wurde er als 12jähriger Knabe in das Erziehungsinstitut für arme Studierende im Juliushospitale in Würzburg aufgenommen, wo er neben seinen Studien auch in der Musik von einem tüchtigen Lehrer Unterricht erhielt. In der fürstbischöfl. Hofkapelle, in welche er 1801 als wirkliches Mitglied aufgenommen wurde, fand er eine treffliche Schule für seine fernere musikal. Ausbildung, doch betrieb er daneben noch seine wissenschaftlichen Studien. 1804 ward er zum Vorstand des musikalischen Instituts der Universität erhoben u. trat auch als Privatdozent in die Sektion der allgemeinen Wissenschaften ein. Dies Musikinstitut verdankt ihm seine Blüte, indem er es nach mehreren Jahren zu einer allgemeinen Landesschule der Musik umgestaltete, welche seitdem viele tüchtige Musiker heranbildete u. auf die musikalischen Zustände in Bayern, die durch die Aufhebung der Klöster in eine ziemlich traurige Lage gekommen waren, segensreich wirkte. Um dies noch mehr zu ermöglichen, schrieb er eine umfassende Musikschule, welche sich auf Harmonie, Gesang, den Unterricht auf allen Orchesterinstrumenten u. die Direktion jeden Sing- u. Instrumentalchores ausdehnt. Er starb als Rektor u. Professor bei der philosophischen Fakultät am 5. Jan. 1862.

Froberger, Jakob, dessen Geburtsdatum unbekannt und von dessen Lebensumständen man sehr wenig weiss, gehörte nach Dr. W. A. Ambros Angabe („Geschichte der Musik“ IV. 463) der Wiener Hofmusikkapelle als Organist an: vom 1. Jan. 1637 bis 30. Sept. 1637, dann vom 1. April 1641 bis Okt. 1645, endlich vom 1. April 1653 bis 30. Juni 1657; auch 1649 scheint er in Wien sich aufgehalten zu haben. Wahrscheinlich verlebte er auch eine Zeit in Paris, da er mit den Manieren der französischen Organisten u. Klavierspieler sich so vertraut zeigt. Von 1637—41 studierte er in Rom unter Frescobaldi, zu welcher Studienreise er vom Hofe zu Wien mit 200 Gulden unterstützt wurde. F. starb 7. Mai 1667 zu Hericourt bei Montbellard auf einem Schlosse der Herzogin Sibylla von Württemberg, wohin er wahrscheinlich schon 1657 gezogen war u. welche ihn in hohen Ehren hielt. Er selbst edierte nichts, erst nach seinem Tode 1693 u. 96 erschien zu Mainz eine Sammlung unter dem Titel: „Diverse ingegnosissime e rarissime partite di toccate, canzoni, ricercari, capricci etc“; dann auch „Suites de clavecin.“ Manuskripte seiner Werke befinden sich auf den Bibliotheken zu Berlin u. Wien.

Froschius, Joannes, ein Musiker des 16. Jhdts, von dessen Leben nichts bekannt ist. Es existiert von ihm nur ein Werk: „Rerum musicarum opusculum rarum ac insigne, totius ejus negotii rationem mira industria et brevitate complectens, jam recens publicatum Joann. Froschio autore. 1535. Argentorati apud P. Schaeffer et Math. Apiarium.“ In der Vorrede sagt er, dass er das Buch „in limine senectae“

verfasst habe; gewidmet ist es den H. Grafen von Wirtenberg und Montebelgard, unterzeichnet: „Strassburg, 1532." Es war bestimmt für den Unterricht der Jugend, u. umfasst in 19 Kapiteln alles, was zum Gesange gehört; viel zitiert er darin aus Aristoxenus, Aristoteles, Plinius, Ptolemäus, Boethius etc. Wichtig sind die am Ende angefügten 4- u. 6stimmigen Beispiele. Der Notendruck ist prachtvoll.

Frovo, Joao Alvarez, Kaplan u. Bibliothekar König Johann IV. von Portugal, geb. zu Lissabon 1608 u. gest. 1671, hat sich sowohl durch Kirchenkompositionen als auch durch mehrere theoret. Werke bekannt gemacht.

Fuentes, Don Pasquale, geb. zu Albaida (Valencia) zu Anfang des vorigen Jhdts., 1757 Kp.-M. an der Kathedrale zu Valencia, gest. 26. April 1768, war einer der renomiertesten spanischen Kirchenkomponisten (Messen, Motetten zu 6—12 Stimmen, mehrere Te Deum u. s. w.)

Führer, Robert, geb. den 2. Juni 1807 zu Prag, genoss den Musikunterricht Wittasek's u. wurde nach dessen am 7. Dez. 1839 erfolgtem Tode Domkp.-M., nachdem er seit 1830 als Lehrer an der Prager Organistenschule fungiert hatte. 1843 verlor er diese Stelle wieder. Von da an führte er ein unstätes Leben u. hielt sich an verschiedenen Orten in Österreich u. Bayern auf; eine Zeitlang verbrachte er in Braunau am Inn, bis er 1857 die Organistenstelle in Gmunden u. Jschl erhielt, welche er nicht lange innehatte. Am 28. Nov. 1861 endete er sein Leben in einem Hospitale in Wien. Seine Kirchenkompositionen belaufen sich fast auf 200 u. sind ausser einigen grössern Messen, einem grossen Oratorium „Der Tod Jesu" für kleinere u. mittlere Kirchenchöre bestimmt, tragen aber fast durchweg den Stempel wahrer Fabrikarbeit an sich. Es ist dabei nicht zu verkennen, dass Führer eine grosse Kompositionsfertigkeit u. technische Gewandtheit im musikalischen Satze hat; damit vereiniget eine bedeutende Leichtigkeit der Erfindung u. einen natürlichen Fluss der Melodie, Eigenschaften, die immer für einen Komponisten einnehmen. Doch all das hebt den Mangel höherer Weihe nicht auf u. verdeckt nicht die Leichtfertigkeit im Schaffen — ohne eigentlich religiöses Motiv; den strengsten Tadel aber verdient die Rücksichtslosigkeit, mit welcher er bei Abkürzung des kirchlichen Textes zu Werke ging. Auch einige didaktische Werke edierte er, z. B. Anweisung zum Präludieren (Augsburg, Böhm).

Fux, Johann Joseph, geb. 1660 zu Hirtenfeld bei St. Matrein in Steiermark, erscheint zuerst 1696 als Organist an der Schottenkirche zu Wien, 1698 ernannte ihn Kaiser Leopold I. zu seinem Hofkompositeur. 1704 ward er Kp.-M. am St. Stephansdom, 1713 Vizehofkp.-M., 1715 nach Ziani's Tode erster Hofkp.-M. Trotz langjähriger schwerer körperlicher Leiden stand er seinem Amte doch mit aller Gewissenhaftigkeit u. Energie bis zu seinem Tode, 14. Febr. 1741, vor. Seine zahlreichen Werke gliedern sich in die bedeutendsten Fächer der Kunst:

besonders viele Kirchenkompositionen, häufig durch Originalität und Feinheit ausgezeichnet; Opern, darunter die grosse bei der Krönungsfeierlichkeit in Prag 1723 unter freiem Himmel aufgeführte Oper „Costanza e Fortezza“; reine Instrumentalmusik, worunter der „Concentus musico-instrumentalis in 7 partitas divisus. Norimbergae 1701“ am bekanntesten ist. Seinen eigentlichen Ruhm auch für die Nachwelt bildet sein didaktisches Werk „Gradus ad Parnassum, sive Manuductio ad compositionem musicae regularem,“ welches in leicht verständlichem Latein abgefasst 1725 im Druck erschien, bis Ende des Jhdts. überall Eingang gefunden hat u. ins Deutsche, Französische, Italienische und Englische übersetzt wurde. (Bellermann's „Kontrapunkt“ und M. Haller's „Kompositionslehre“ (Rgsbg., 1891) liegt auch der Gradus ad Parnassum zu Grunde.) Der Inbegriff seiner Lehre gründete sich auf die grossen Werke der Vorzeit, besonders die vollendeten Schöpfungen Palestrina's, welchen er als Ideal seiner Arbeiten im Bereiche der Kirchenkomposition nie aus dem Auge liess. Er hielt fest an den bewährten Grundlagen u. es ruhen alle Werke des grossen Tonmeisters auf einem kernhaften Fundamente der Vorzeit, einem konservativen Organismus, der die Neugestaltung der Kunst dem Geiste klassischer Vollendung zu assimilieren strebte. Wenn auch das Festhalten an den Kirchentonarten als unzeitmässig erklärt wird, so ist sicherlich seine Methode die erspriesslichste für gründliche Erlernung des Kontrapunktes. L. v. Köchel gab 1872 eine ausführliche Biographie F.'s nebst dem thematischen Verzeichnisse seiner Werke heraus.

G.

Gabrieli, Andrea, geb. um 1510 in Venedig, stammte aus der adeligen Familie der Gabrieli (früher Cavobelli genannt) u. studierte unter Had. Willaert (andere nennen Cyprian de Rore) die Musik. 1536 Kapellsänger an der Markuskirche, erhielt er 1556 die zweite Organistenstelle daselbst u. verwaltete sein Amt rühmlichst bis zu seinem Tode 1586. Er war von seinen Landsleuten hochgeehrt u. sein Name blieb bei dem lebhaften Verkehre Venedigs mit den grossen deutschen Handelsstädten, namentlich Augsburg u. Nürnberg, auch im Auslande nicht unbekannt. Einen besonderen Gönner u. Verehrer fand er an den Grafen Fugger zu Augsburg, u. auch manche deutsche Tonkünstler wanderten nach Venedig, um sich daselbst in der Musik auszubilden, wie besonders Hans Leo Hasler, ein Nürnberger, der 1584 dahin kam, den Unterricht des Tonmeisters Andr. Gabrieli genoss u. zugleich ein zartes Freundschafts-Bündniss mit dessen Neffen, Johannes G., schloss. Verschiedene Staats- u. Siegesfestlichkeiten der Republik

boten unserm Meister Gelegenheit, durch kirchliche u. profane Kompositionen die Grösse seines Genies hervortreten zu lassen, u. dieser erhob sich vor allen Mitbewerbern stets auf den Glanzpunkt der Ehre. — Was die Würdigung unsers Meisters nach seinen Werken betrifft, so ist zunächst der Standpunkt u. die Epoche, in welcher G. wirkte, in's Auge zu fassen. Venedig besass damals eine Musikschule, welche vor der römischen den Vorzug des Alters hatte u. Männer in ihrer Mitte zählte, welche zu den hervorragendsten Tonbildnern ihrer Zeit gehörten. Gab. war einer der jüngern aus ihnen; nach einem Adr. Willaert, neben Cyprian de Rore, Zarlino, Costanzo Porta der Bewunderung Venedigs würdig zu werden, war die schwierigste Aufgabe unsers Meisters u. er löste sie mit dem glänzendsten Erfolge. Mehr als seine Vorgänger besass er die Kunst, in herrlichen Tonmassen zu bilden; vielstimmige manigfach gegliederte Chöre wusste er mit einander zu verbinden u. zu immer neuen, höhern Effekten auszuprägen. Doch war alles dies nicht auf eitlen Sinnenprunk berechnet, sondern mit dem hohen Ernste religiöser Würde u. Begeisterung, die Venedigs Verfassung u. Volksgesinnung eigen war, geschmückt. Und hierin ragte G. über seine venetianischen Zeitgenossen weit hervor; majestätisch feierlich, oft tiefbeschaulich setzte er sich niemals über die hohen Anforderungen der Kirche hinaus u. verdient vor allen Venetianern mit dem damals in Rom aufgegangenen mächtigen Gestirne verglichen, der „Palestrina" Venedigs genannt zu werden. Das würdigste Zeugniss seiner kirchlichen Künstlergrösse bieten die sechsstimmigen Busspsalmen, welche in abweichender Auffassung von der Behandlung früherer Komponisten dieser Psalmen den Gipfel heiliger Ausdrucksweise erreichen u. vom Verfasser selbst seinen übrigen Werken vorgezogen werden. Von seinen Werken nennen wir noch: Motetti a 5 voci, Venedig 1565, 1584; ein Buch sechsstimmiger Messen; lib. I. Cantionum eccl. 4 voc. Venedig 1576; Cantionum sacr. pars I. 6–16 voc. 1578. Orgelstücke von ihm finden sich in Sammlungen gemischt mit solchen von seinem Neffen: „Intonazioni d'organo lib. I." Venedig 1593; „Ricercari per l'organo lib. 2 e 3" 1587, u. a. m.

Gabrieli, Johannes, Neffe u. Schüler des Vorhergehenden, geb. 1557 zu Venedig, genoss schon in jungen Jahren eines nicht unbedeutenden Ansehens, da in eine Sammlung (Nürnberg 1575), welche Madrigale der besten Tonkünstler enthält, auch Stücke von ihm aufgenommen sind. 1585 wurde er nach Merulo's Abgang neben seinem Oheim als Organist an der Markuskirche angestellt. Wie dieser, stand auch er mit den deutschen Kapellen in lebhaftem Verkehre; namentlich bewahrte sein Mitschüler L. Hasler ihm treue Freundschaft. Unter seinen Gönnern zählte er in Deutschland besonders den Herzog Albrecht V. von Bayern u. dessen Söhne, sowie das gräfl. Fugger'sche Haus in Augsburg; fünf Jahre, 1574—79 brachte er in München bei Lasso zu.

Im Ausgange des 16. Jhdts. war er einer der von den Deutschen am meisten geschätzten u. geehrten Tonmeister, was sich aus 7 Sammlungen meist geistlicher Kompositionen ergiebt, von denen bis 1609 sechs in Nürnberg gedruckt wurden, worin seine Kompositionen der Zahl u. dem Werte nach die vorzüglichste Stelle einnehmen. Auch als Lehrer der Tonkunst war er gesucht. 1609 sendete Kurfürst Moritz von Sachsen den Juristen u. trefflichen Sänger Heinrich Schütz, der sich ganz der Musik widmen wollte, nach Venedig zu G., um dort seine gewonnene Musikbildung zu erweitern. Schütz blieb 4 Jahre in seinem Unterrichte. Unter G's Schülern sind noch zu nennen der minder bekannte Alois Grani u. Michael Prätorius, der in seinem Syntagma musicum seines Lehrmeisters mit den ehrenvollsten Ausdrücken gedenkt. G. starb 12. Aug. 1612 als ein Meister, der am Markstein der Zeit der älteren Musik blüht u. in den Anfang einer neuen Periode hineinreicht, ohne seine Selbständigkeit u. Wirksamkeit für das Bestehende u. Werdende zugleich zu schwächen. Er repräsentiert den Übergang von der ältern zur neuern Musik vollständig, indem er sich weder an das Alte zäh hängt, noch dem Neuen in überstürzender Hast sich hingiebt; er suchte aus Allem heraus, was ihm das Beste schien, folgte der natürlichen Entwicklung der Musik u. hatte keineswegs an dieser Entwicklung den unbedeutendsten Anteil; in ihm zeigt sich die reichste u. vollste Entfaltung der Musik der früheren venedischen Schule, ihre ganze Eigentümlichkeit; die Pracht u. Grossartigkeit des venedischen Staats- u. Volkslebens spiegelt sich in seinen Werken ab. „Hatte, sagt Winterfeld, Willaert in seinen geteilten Chören die Tonart zuerst als harmonischen Grundgedanken ahnen lassen — da die gegeneinander u. mit einander arbeitenden Tonmassen sich wenig geeignet zeigten zu künstlicher Entwicklung der Melodien, wie sie der niederländischen u. römischen Schule eigen waren, — war Cyprian de Rore weit hinausgeschweift über die damals bestehenden Grenzen des Tonsystems nach neuen Ausdrucksmitteln für seine Gedanken, so sehen wir die tiefste Eigentümlichkeit der Tonarten, die zartesten Beziehungen der einen zur andern hervortreten in G's Werken. Das Herkömmliche, die unmittelbare Beziehung auf die überlieferte Kirchenweise, da ausgenommen, wo er seine Gesänge dem Kirchengebrauche gemäss durch sie anstimmen lassen musste, hat er ganz verlassen, um so inniger aber in dem zuvorgedachten Sinne sich der Grundform angeschlossen, in welcher jene alten Kirchenweisen durch innere Notwendigkeit bedingt erschienen waren. Ebenso tritt die strenge kanonische Form nirgends mehr absichtlich u. als solche bei ihm hervor, belebend überall, nicht bedingend, soll der bewegende Grundgedanke sein; jene sinnreiche Verflechtung der alten kirchlichen Kunst aber, sofern sie das Ohr nicht mehr zu vernehmen vermag, ist ganz bei ihm ausgeschlossen.“ Die von Cyprian zu Gunsten eines lebendigen u. leidenschaftlichen

Ausdrucks im Madrigal in Anspruch genommene u. auf seinen Vorgang bald in Nähe u. Ferne aufgefasste Chromatik fand in G. einen besonderen Vertreter. — Von seinen bedeutendsten Werken (ausser den schon angeführten) sind noch zu nennen: „Symphoniae, 7, 8, 10, 12, 14, 15 u. 16 tam voc. quam instrumentis," Venet. 1597; „Reliquiae sacrorum concentuum G. Gabrielis u. Leonis Hassleri etc.", Norimb. 1615. Seine sämtlichen Kompositionen finden sich in dem trefflichen Werke v. Winterfeld's: „Johannes Gabrieli u. sein Zeitalter. 2 Teile nebst einem Notenheft. Berlin 1834," verzeichnet.

Gänsbacher, Johann Bapt., geb. 7. Mai 1778 zu Sterzing in Tyrol, kam im Alter von 8 Jahren, in der Musik wohl unterrichtet, als Chorknabe nach Hall. Während seiner philosophischen Studienjahre zu Innsbruck begann er auch einiges zu komponieren. 1796 diente er beim Landsturm u. befehligte selbst eine Truppe von 300 Mann. 1802 ging er zu Abbé Vogler in Wien, der ihn in sein Harmoniesystem einweihte und auf seine theoret.-musikalische Fortbildung wohlthätig einwirkte, u. später erhielt er durch Albrechtsberger Unterricht im Kontrapunkt. Nachdem er in den Freiheitskriegen wiederholt eine militärische Stelle bekleidet hatte, erhielt er 1823 nach Preindl's Ableben die Kapellmeisterstelle am St. Stefansdome in Wien, welche er bis zu seinem Tode d. 13. Juli 1844 innehatte. Er schrieb vieles; unter andern Kompositionen finden sich für die Kirche: 17 Messen, 2 Gradualien, Offertorien, 4 Requiem, 5 Litaneien u. dgl. Wenn auch einzelne Teile seiner kirchlichen Werke edler u. würdiger gehalten sind, so widerspricht doch ein überwiegender Teil derselben dem kirchlichen Geiste vollends durch das gemütliche u. heitere Wesen, das den Wiener Volkscharakter zeichnet u. mit kirchlicher Würde sich nicht vereinbaren lässt.

Gafori (Gafurius), Franchino, geboren zu Lodi den 14. Jan. 1451, studierte unter Bonadies (Godendag) Musik u. widmete sich dem geistlichen Stande. Auch als Priester setzte er das Studium der Musiktheorie fort. Nachdem er sich in Mantua, Verona, Genua einige Zeit aufgehalten hatte, kam er nach Neapel, wo er mit Tinctoris, Garnerius u. Bernhard Hycaert zusammentraf u. mit Philipp v. Caserta öffentliche Disputationen über musikalische Gegenstände hielt. Bald gab er daselbst seinen ersten Traktat über Musik heraus, der ihn vorteilhaft bekannt machte. Krieg u. Pest nötigten ihn, auch Neapel zu verlassen, worauf er sich nach Monticello im Cremonensischen begab. Hier blieb er 3 Jahre als Chordirektor, ging dann als Kirchensänger nach Bergamo u. zuletzt nach Mailand, wo er 1484 als Domsänger, Lehrer der Choralknaben u. Kapellsänger Ludov. Sforza's eine Anstellung erhielt, in welcher er auch verdienstvoll wirkte bis zu seinem Tode, d. 24. Juni 1522. — G.'s Wirksamkeit war nicht ohne bedeutenden Einfluss auf die musikalischen Studien seiner Zeit u. die meisten der

nach ihm unmittelbar lebenden musikalischen Schriftsteller zitieren ihn oft als Autorität. Obwohl er sich mit der griechischen Tonwissenschaft viel beschäftigte u. ihre Systeme als Hauptgrundlage aller Musikwissenschaft ansah, verlor er sich doch nicht in unfruchtbare Spekulationen, sondern suchte die praktische Entwicklung der Musik seiner Zeit zu fördern. Seine Schriften, die nun ziemlich selten geworden, sind folgende: 1) „Clarissimi Franchini Gafori Laudensis theoricum opus musicae disciplinae," Neapol. 1480. Eine zweite Auflage, Mailand 1492, führt den Titel: „Theoria musica Franch. Gafori Laud." etc. u. ist eine gänzliche Umarbeitung der ersten Auflage. Es ist in 5 Bücher abgeteilt, wovon die ersten vier eine Art Auszug des Boethius'schen Traktats, das letzte eine Auseinandersetzung der griechischen Tonalität u. der Guidonischen Solmisation enthalten. 2) „Practica musicae sive musicae actiones in IV. libris," Mailand 1496 (bis 1512 noch dreimal neu aufgelegt) behandelt den Cantus planus, Notierung, Kontrapunkt, Proportionen, Tempus u. s. w. und diesem Werke verdankt G. zumeist seinen Ruhm. Die Proske'sche Bibliothek besitzt von diesen beiden Werken auch eine äusserst schöne Ausgabe mit dem Titel: „Musica utriusque cantus practica" Brixen, 1497. kl. Fol. 3) „Angelicum ac divinum opus musice Fr. Gafurii: De harmonia musicorum instrumentorum opus" etc. Mailand 1518. Hieraus ersieht man, dass er viele Traktate für seine Schüler schrieb, aber nur diejenigen drucken liess, welche er für die wichtigsten hielt. 5) „Apologia Fr. Gafurii adversus Joan. Spatarium et complices musicos Bononienses" 1520.

Gagliano, Giovann. Batt., um 1580 zu Florenz geboren, stand in Diensten des Hauses der Medicis.

Gagliano, Marco da, geb. um 1575 zu Gagliano bei Florenz, gest. 24. Febr. 1642 zu Florenz, Bruder des Johannes Bapt. G., welcher ihn um 7 Jahre überlebte, besass grosse musikalische Begabung u. bildete sich unter Luca Bati's Leitung zum tüchtigen Kontrapunktisten aus. Er widmete sich dem geistlichen Stande u. ward nach der Priesterweihe (wahrscheinlich schon gleich) Kapellan bei S. Lorenzo in Florenz, wo er (1602) auch die Geistlichen im Kirchengesange zu unterrichten hatte. In dieser Stellung bildete er sich in der theoretischen u. praktischen Musik, sowie in der Komposition mehr aus; bis 1608, in welchem Jahre er Kp.-M. u. bald darauf Kanonikus bei S. Lorenzo wurde, veröffentlichte er fünf Bücher Madrigale, einen Band geistlicher Kompositionen u. eine Oper. Er war ein fruchtbarer Komponist u. sehr angesehen. Die wenigsten seiner Werke erschienen im Druck, an Kirchenmusiken: Officium deff. 4 paribus voc. 1607; Missae et sacr. Cantiones sex voc. 1614; Sacr. Cantionum ad 6 voc. lib. II. 1622 u. 1623; Responsoria maj. hebd. 4 voc. 1630; Lauda Sion 8 voc. in secondo libro de Motetti à 6 et 8 voci, 1643 (letztere sind Kompositionen seines Bruders).

Galilei, Vincenzo, geb. um 1533, ein florentinischer Edelmann, soll hier eine Stelle finden, da er der eigentliche Urheber der neuern Melodik genannt zu werden verdient. In der zweiten Hälfte des 16. Jhdts. war die Kontrapunktik in höchster Blüte, u. selbst die Werke der Dichter wurden nie anders als für 3 od. 4 Stimmen in Musik gesetzt. Einzeln- od. Sologesang war in der höheren Musik nicht gebraucht. Die gelehrte Gesellschaft im Hause des Grafen Bordi zu Florenz suchte nun, indem sie sich in die altgriechischen Wissenschaften vertiefte u. in den altgriechischen Zuständen Ideale sah, dieser Stimmenverschränkung entgegenzuarbeiten u. glaubte nun wieder in der griechischen Musik das Ideal hiervon finden zu können. Mit Eifer wurden nun Untersuchungen u. Dispute gepflogen, wobei sich G. durch besondern Eifer auszeichnete. Aber alle diese Bemühungen hatten keinen genügenden Erfolg, bis man sich entschloss, die gefassten Ideen in der Praxis zu versuchen. G. war es, welcher ein Stück aus Dante ganz einfach in Musik setzte, die Worte des Gedichtes in das richtige Verhältnis mit der Musik zu bringen sich bemühte u. seine Arbeit dann mit Begleitung der Laute der Gesellschaft vortrug. Als dieser Versuch über alle Erwartung befriedigte, komponierte er noch einige Stücke aus den Klageliedern des Propheten Jeremias, welche gleichen Beifall erhielten. Von da an brach der melodische Sologesang sich immer mehr Bahn. G. hatte sich durch ein Werk, welches den Titel führt: „Jl Fronimo, dialogo sopra l'arte del bene intavolare e rettamente sonare la musica, negli strumenti artificiali si di corde comme di fiato, ed in particolare nel Liuto. In Veneggia. L'herede di Girolamo Scotto. 1584," welches Lautentabulatur u. 124 Notenbeispiele von grossen Meistern enthält, einen Namen gemacht. 1581 trat er gegen seinen Lehrer Zarlino, wie überhaupt die kontrapunktische Musik in seinen „Discorso intorno all'opere di Zarlino," u. 1602 mit „Dialogo della Musica" auf. — Galileo Galilei, Sohn des Vorigen, war jener grosse, um die Naturlehre unsterblich verdiente Mann, geb. zu Pisa 18. Febr. 1564, gest. zu Florenz 8. Jan. 1642, welcher auch der Musik sehr kundig war u. gründliche Darstellungen über akustische Gegenstände lieferte.

Galli, Vincenzo, lat. Gallus, ein Franziskanermönch in Sizilien um die Mitte des 16. Jhdts. geb., war Kp.-M. an der Kathedrale zu Palermo. Mit dem Erwerb aus seinen Kompositionen liess er sein Kloster erweitern u. an eine Säule die Worte setzen: „Musica Galli."

Galliculus, Johannes, Kontrapunktist u. Theoretiker zu Leipzig um 1520—50, gab ein kleines Kompendium heraus: „Jsagoge de compositione cantus"; es ist in mehreren Auflagen erschienen. Kompositionen von ihm finden sich in verschiedenen Sammlungen.

Gallus, Jakob, eigentlich Hänl oder Handl, war um 1550 in Krain geb., wurde Kp.-M. des Bischofs zu Olmütz, Stanislaus,

Pawlowski, darauf kaiserl. Kp.-M. u. starb am 4. Juli 1591 zu Prag. Sein Ansehen als Tonsetzer war gross u. der Verewigte wurde durch eine Menge Gedichte gefeiert. Er verdiente auch das Lob vollständig u. steht würdig den besten italienischen Tonmeistern seiner Zeit zur Seite. Vom Kaiser erhielt er 1588 zur Herausgabe seiner Werke ein Privilegium auf 10 Jahre. Diese sind: „Musicum opus 5, 6 u. 8 voc." 2 Teile. (Prag, 1586, 1587 u. 1590); „Moralia 5, 6 u. 8 vocibus concinata," (Nürnberg, 1586); „Harmoniae variae 4 voc.," (Prag, 1591); „Lib. III. Harmoniarum moral. 4 voc. (Prag, 1591); „Sacrae cantiones de praecipuis festis, 4, 5, 6, 8 u. plur. voc." (Nürnberg, 1597); „Motettae, quae praestant omnes." (Frankfurt, 1610). In Bodenschatz's „Florilegium portense" befinden sich auch 33 Stücke von ihm, unter andern das berühmte „Ecce, quomodo moritur justus."

Galuppi, Baldassare, genannt Buranello, geb. den 18. Okt. 1706 auf der Insel Burano unweit Venedig, ein Schüler Lotti's, war besonders als dramatischer Komponist berühmt. 1762 wurde er in die Stelle des Giuseppe Saratelli als Kp.-M. der Markuskirche in Venedig gewählt, 1764 od. 65 folgte er einem Rufe als erster Kp-M. nach Petersburg, wo er das kaiserliche Orchester trefflich hob. Nach drei Jahren ging er wieder nach Venedig zurück u. trat wieder in sein Amt an St. Marco ein, das er mit ungeschwächter Kraft, auch als Komponist thätig, bis an sein Ende, 3. Januar 1785, verwaltete. Neben 74 Opern arbeitete er auch vieles für die Kirche, was meist Manuskript geblieben ist.

Gamberini, Michel Angelo, geb. zu Cagli, lebte um die Mitte des 17. Jhdts. u. war Kp.-M. an der Kirche des hl. Venantius zu Fabriano. 1655 wurde in Venedig eine Sammlung Motetten von seiner Komposition gedruckt.

Garcia, Francesco, ein berühmter portugiesischer Tonkünstler u. Tongelehrter aus dem Ende des 16. u. Anfang d. 17. Jhdts.

Gargano, Teofilo, zu Gallese in der zweiten Hälfte des 16. Jhdts. geb., wurde als Kontraaltist 1601 in die päpstliche Kapelle aufgenommen, u. Baini berichtet rühmend über ein von ihm komponiertes Miserere. Er starb 1648.

Garlandia, 1) Johannes, nach Coussemaker (Script. I. S. X) Professor u. Musiker in Paris gegen Ende des 12. Jhdts., von welchem Coussemaker (l. c. S. 97, 175) einen Traktat über Mensuralmusik in zwei Versionen veröffentlicht hat. Auch ein Wörterbuch, das wertvolle Aufschlüsse über ältere Instrumente enthält, wird ihm zugeeignet. 2) Ein Schriftsteller des 13.—14. Jhdts. (Galandia), von welchem ein Traktat über Cantus planus ebenda abgedruckt ist.

Garnerius od. **Guarnerius,** Guilielmus, ein Tonkünstler, der in der zweiten Hälfte des 15. Jhdts. einer grossen Berühmtheit sich erfreute. Er ist wahrscheinlich ein geborner Belgier. Gewiss ist, dass

er ein berühmter Lehrer der Musik war, welcher zuerst in Mailand unterrichtete u. dann nach Neapel berufen wurde, um an der vom König Ferdinand eingerichteten Musikschule eine Lehrerstelle zu übernehmen. Hier lebte er noch um 1480.

Gascogne, Mathieu, ein französ. Tonkünstler zu Anfang des 16. Jhdts. lebend, von welchem man in einigen Sammlungen Stücke findet. Nach Baini liegen auch von G. Messen über französ. Chansons im Archiv der päpstl. Kapelle. Auch in der Münchener Bibliothek befinden sich einige 4stimm. Messen, welche als Autornamen „Gascong" an der Spitze tragen; vielleicht ist dies eine u. dieselbe Person.

Gaspar od. **Gaspard,** ein gelehrter Tonkünstler, entweder in Frankreich od. Belgien gebürtig, war ein Schüler Okenheims. Von seinen Lebensumständen weiss man nichts, aber eine ziemliche Anzahl Kompositionen von ihm sind bekannt.

Gasparini, Francesco, geb. 5. März 1668 zu Camajora bei Lucca, gest. im April 1737 in Rom, Schüler von Corelli u. Pasquini zu Rom, wurde 1735 Kp.-M. an St. Johann im Lateran; er war einer der geschätztesten italien. Tonsetzer seiner Zeit u. bildete viele Schüler, unter denen Benedetto Marcello der berühmteste ist. Er komponierte neben Bühnenmusik auch viele Messen, Psalmen, Motetten, Kantaten u. schrieb eine lange Zeit in Gebrauch stehende Generalbassschule „L'armonico pratico al cembalo" (Venedig 1683, 7. Aufl. 1802).

Gastoldi, Giovanni Giacomo, ein fruchtbarer und sehr geschätzter Kontrapunktist des 16 Jhdts., geb. zu Caravaggio, war zuerst Kp.-M. an der Kirche St. Barbara zu Mantua, später am Dom zu Mailand (1592). Er schrieb neben mehreren Büchern 4- u. 5stimmiger Kanzonen, 5—9stimm. Madrigalen, Balleti, Concerti u. s. w. noch viele Kirchenstücke, so: 5—8stimm. Messen (1600), 8stimm. Messen (1607), 4stimm. Messen (1611), Completorium (1589), 4, 5 u. 6stimm. Vesperpsalmen u. a.

Gastriz, (Castritius) Mathias, ein deutscher Kontrapunktist des 16. Jhdts., Organist zu Amberg, von dessen Werken sich mehrere noch auf der Münchener Bibliothek befinden, eine ungleich grössere Anzahl aber, meist zu Würzburg gedruckt, verloren gegangen ist.

Gatti, Ludwig, geb. den 11. Juni 1740 zu Castro Cacizzi bei Mantua, widmete sich dem geistlichen Stande, zugleich aber auch der dramatischen Komposition. Im Jahre 1783 wurde er als fürsterzbisch. Hof- u. Dom-Kp.-M. nach Salzburg berufen u. starb daselbst am 1. März 1817. Der Domchor zu Salzburg besitzt von ihm: 9 Litaneien, 18 Vesperpsalmen, 48 Offertorien, 20 Messen, 1 Requiem, 2 Miserere, 2 Te Deum, 2 Regina coeli.

Gatti, Simone, um die Mitte d. 16. Jhdts. zu Venedig geboren, war erst Musikdirektor des Erzherzogs Carl von Österreich u. dann bei der Kapelle des Herzogs Albrecht V. von Bayern angestellt.

Gaucquier, Alard (latinisiert Nuceus), geb. zu Lille, Kp.-M. der Kaiser Ferdinand I. u. Maximilian II., dann des Erzherzogs, nachmaligen Kaisers Mathias, vortrefflicher Kontrapunktist. Von ihm kennt man: „Magnificat 4—6 voc.“ (1547) u. „Quatuor Missae 5, 6 et 8 voc.“ (1581).

Gauzargues, Charles, Abbé, geb. um 1720 zu Tarascon in der Provence, schon frühzeitig in der Musik unterrichtet, begab sich 1756 nach Paris, wo er seine musikalische Ausbildung unter Rameau fleissig betrieb. Einige Motetten seiner Komposition gefielen dem Dauphin so sehr, dass G. auf dessen Empfehlung die Stelle als kgl. Kp.-M. (1758) erhielt. Während dieser Zeit schrieb er bei 40 Kirchenstücke mit Orchesterbegleitung. Er starb zu Paris 1799, nachdem die Revolution ihn von seinem Posten verjagt hatte, als Privatmann; 1789 gab er auch einen „Traité de l'harmonie“ heraus, ganz nach den Grundsätzen Rameau's.

Gazzaniga, Giuseppe, geb. zu Verona 1743, † 1819 in Crema, widmete vom 17. Jahre an sich ganz der Musik. Seine weitere Ausbildung erhielt er durch Porpora in Neapel, Piccini u. endlich durch Sacchini in Venedig. 1791 ward er Dom-Kp.-M. zu Cremona, seit welcher Zeit er fast ausschliesslich für die Kirche komponierte.

Gebauer, Fr. Xav., geb. 1784 zu Eckersdorf in der Grafschaft Glatz, kam 1810 nach Wien, erhielt daselbst den Chorregentendienst an der Augustiner-Pfarrkirche u. wirkte als eines der thätigsten Mitglieder der Gesellschaft der Musikfreunde des österreichischen Kaiserstaates wohlthätig auf die Hebung der Musikzustände Wien's ein. Zu diesem Ende begründete er 1819 die noch jetzt bestehenden Concerts spirituels u. brachte in ihnen nur die gewähltesten Meisterstücke zur Aufführung, wodurch der Sinn für klassische Kompositionen geweckt u. dem entarteten Zeitgeschmack ein wirksamer Damm entgegengesetzt wurde. Mehrere Kirchenkompositionen von ihm sind handschriftlich verbreitet.

Gebhart, Anton, geb. 1817 zu Sonthofen im Allgäu, wendete sich anfangs dem Lehrfache zu, später, 1842 trat er die Stelle eines Organisten u. Musiklehrers an der kgl. Studienanstalt zu Dillingen an u. wurde 1858 Chorregent an der Stadtpfarrkirche daselbst. Er lieferte mehrere Kirchenkompositionen (Pange lingua, 1 Requiem, 1 lat. Messe, Miserere, Stabat Mater etc. für 4 Stimmen), schrieb musikalische Artikel in Heindl's pädagog. Repertorium u. in die „Neue Münchnerzeitung“ (1850), u. gab das „Repertorium der musikalischen Journalistik und Litteratur“ (1850 u. 1851) in 4 Heften heraus.

Gerardini, Arcangelo, ein Servitenmönch, geb. zu Siena um die Mitte des 16. Jhdts, lebte zu Mailand u. hat daselbst im Jahre 1587 eine Sammlung von 17 achtstimmigen Motetten veröffentlicht.

Gerber, Ernst Ludwig, geb. den 20. Sept. 1746 zu Sondershausen, gestorben daselbst als Hofsekretär am 30. Juni 1819, war vom 7. Jahre an von seinem Vater in der Musik unterrichtet worden. 1765 bezog er die Universität Leipzig, um Jus zu studieren, welches er bald aufgab, um sich ganz der Musik zu widmen. Nach seines Vaters Tode 1775 erhielt er die Musiklehrerstelle bei den fürstlichen Kindern zu Sondershausen. Nun verlegte er sich auch auf die musikalische Litteratur u. sammelte 10 Jahre lang, um seinen Plan, ein Tonkünstlerlexikon herzustellen, in Vollzug zu setzen. 1790 erschien dieses (alte) Tonkünstlerlexikon in 2 Teilen, zu Leipzig bei Breitkopf u. Härtel. Fortgesetzte Sammlungen u. Recherchen lieferten ihm wieder neues Material, so dass er 1796 ein neues Lexikon der Tonkünstler in Angriff nahm, welches 1812 bei Kühnel in Leipzig in 4 Teilen im Druck erschien. In diesem brachte er vielmehr nur Ergänzungen seines alten Lexikons, Berichtigungen, völlig neue u. vermehrte Artikel, so dass beide Werke im Grunde nur ein Werk bilden. Seine Arbeit, die ein grosses Bedürfnis ausfüllte und wegen des grossen Fleisses, der Treue und Redlichkeit, womit sie vollführt ist, alle Beachtung u. Anerkennung verdient, zeigte ihren Nutzen; es wurde das alte Lexikon bald von Choron ins Französische übersetzt u. auch ein italienischer Bearbeiter fand sich. — Seine ganze Bücher- u. Manuskripten-Sammlung wurde nach seinem Tode vom Wiener Konservatorium angekauft.

Gerbert von Hornau, Martin, geb. zu Horb am Neckar in Württemberg, den 12. Aug. 1720, erfreute sich von Jugend auf einer sorgfältigen wissenschaftlichen Erziehung, der er mit redlichstem Eifer entsprach. Nicht nur die eifrigste Liebe zu gelehrten Kenntnissen, sondern auch Neigung zur Kunst, namentlich zur Tonkunst zeichneten ihn vorteilhaft aus, welcher er sein ganzes Leben lang mit besonderer Liebe zugethan blieb u. deren Förderung er allseitig anstrebte. Zum geistlichen Stande berufen, trat er 1736 in das Benediktinerstift St. Blasien im Schwarzwald, wo er 1744 die Priesterweihe empfing, bald darauf zum Professor der Philosophie u. Theologie ernannt u. 1764 zum gefürsteten Abte dieses Klosters erwählt wurde. Er starb den 13. (14.) Mai 1793 in einem Alter von 73 Jahren. Aus Liebe zu Kunst u. Wissenschaft hatte er 1759—1765 eine grosse Reise durch Frankreich, Italien u. Deutschland unternommen, auf welcher er sein besonderes Augenmerk auf die öffentlichen u. Klosterbibliotheken richtete; denn sein Plan war, eine Geschichte des Kirchengesanges auszuarbeiten. Sehr förderlich für sein Unternehmen war ihm die Bekanntschaft mit P. Martini in Bologna, die sich bald in Freundschaft verwandelte, u. dessen reiche Bibliothek u. umfassende musikalische Kenntnisse ihm zur vollsten Verfügung standen, wie im Gegenteil P. Martini's Bibliothek durch Gerbert's Mitteilungen kostbare Bereicherung erhielt. Beide für die Tonkunst wichtige Männer waren auch übereingekommen,

Martini solle die allgemeine Geschichte der Tonkunst bearbeiten, Gerbert aber die Geschichte der Kirchenmusik. 1762 machte G. seinen Plan bekannt u. bat um Beiträge. 1768 jedoch zerstörte ein Brand des Klosters St. Blasien die Bibliothek u. alle von G. zu einer Geschichte gesammelten Materialien. Dies Unglück verzögerte übrigens nur die Herausgabe des Werkes; der erste Band war bereits gedruckt, u. von den wichtigsten Sachen befanden sich Abschriften bei ihm befreundeten Männern, besonders bei P. Martini. So erschien denn 1774 das Werk in zwei starken Quartbänden unter dem Titel: „De cantu et musica sacra a prima ecclesiae aetate usque ad praesens tempus" (mit 40 Kupfern). Dies Werk ist für jeden Musikgelehrten unentbehrlich u. bildet fort u. fort eine fast unerschöpfliche Quelle der kostbarsten Nachrichten über die kirchliche Tonkunst aller Zeiten, wenn auch, wie nicht anders möglich, in diesem, wie im folgenden Werke mancherlei Unrichtigkeiten mitunterlaufen. Sein zweites Hauptwerk ist: „Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum" 1784, 3 tomi, worin die Tractate von den bedeutendsten musikalischen Schriftstellern enthalten sind. (Fortgesetzt wird dieses Werk von Coussemaker. Vgl. d. Art.) Ebenso enthalten die andern Schriften G.'s „Iter Alemanicum, Ital. et Gallic. 1765 u. 1773" (auch in's Deutsche übersetzt); „Vetus liturgia Alemanica," T. II. c. fig. 1776, u. „Monumenta veteris liturgiae," T. II. 1779 viele für den Musikgelehrten wichtige Aufschlüsse u. Winke. In Augsburg erschienen einige Offertorien von ihm in Druck; im II. Band „De Cantu" ist auch eine zweichörige Messe für den Gründonnerstag mit Introitus, Graduale, Offertorium u. einem 2stimm. Kommuniongesange aufgenommen. (Vgl. Cäcilienkalender 1882. S. 72).

Gerland, s. Garlandia.

Gero, Giovanni de, ein italien. Kontrapunktist des 16. Jhdts., den Baini als einen der besseren Tonsetzer der Zeit unmittelbar vor Palestrina anführt.

Gerson, Johannes (eigentl. Joh. Charlier) erhielt seinen Beinamen „Gerson" von einem Dorfe in der Diözese Rheims, wo er im J. 1363 geboren wurde. Er war nicht blos später als Kanzler der Universität Paris, sondern auch durch sein kirchliches Wirken namentlich auf der Synode von Konstanz berühmt geworden, u. sein ungewöhnlicher Ruf von Gelehrsamkeit u. Frömmigkeit erwarb ihm den ehrenvollen Namen „Doctor christianissimus." Nach dem Konzil von Konstanz aber betraf ihn eine lebenslängliche Landesverweisung, verhängt vom Herzog v. Burgund, welchen Jean Petit wegen des am Herzoge von Orleans verübten Mordes zu Konstanz öffentlich vertheidigte, Gerson aber geziemend rügte. Einige Zeit brachte er zu Rattenberg in Tirol zu u. schrieb da das erbauliche Buch „De consolatione theologiae"; später verlebte er noch 10 Jahre im Cölestinerkloster

zu Lyon, wo sein Bruder Prior war. Daselbst brachte er seine Zeit mit dem Unterrichte der Kleinen, mit Betrachtung u. Studium hin, u. starb im 66. Lebensjahre in grösster Abgeschiedenheit u. Armut, am 12. Juli 1426. — In seinen gesammelten Werken, welche zu Amsterdam 1706 in 5 Foliobänden herausgegeben wurden, befindet sich ein lateinisches Gedicht „De laude Musicae"; ferner findet man darin eine kleine Abhandlung „De canticorum originali ratione," die Beschreibung einiger in der hl. Schrift genannter Instrumente, sowie zerstreut manche Andeutungen u. Belehrungen über würdigen Gesang. Nicht unwichtig ist auch ein kleiner Traktat „De disciplina puerorum," welcher die Statuten enthält, welche G. für die Singknaben an der Hauptkirche in Paris verfasst hatte, u. nicht blos vorschreibt, was gesungen werden darf, sondern auch Vorschriften über guten Gesang u. die Erhaltung der Stimme giebt. (Haager Ausgabe 1728, Tom. IV. pag. 717 unter den Werken, welche dem Gerson als von ihm verfasst zugeschrieben werden.)

Gervasoni, Carlo, musikalisch-theoret. Schriftsteller, geb. zu Mailand den 4. Nov. 1762. Ein unwiderstehlicher Trieb zur Musik liess ihn die Tonkunst als seinen Beruf erkennen, wesshalb er nachdem Tode seines Vaters behufs gründlicher musikalischer Ausbildung sich nach Neapel begab. Nachdem er mehrere Jahre mit theoret. u. musikalisch-historischen Studien u. mit Unterrichtgeben für Klavier u. Gesang zugebracht hatte, erhielt er 1788 die Kp.-Meisterstelle an der Hauptkirche zu Borgo Taro. Er starb den 4. Juli 1819 in Mailand, nachdem er 1807 zum Mitglied der italienischen Gesellschaft für Wissenschaften u. Künste ernannt worden war. Seine Schriften: 1) „La Scuola della musica in tre parti divisa," Piazenza, 1800. 2 Teile. 2) „Corteggio musicale di Carlo Gervasoni con diversi suoi amici professori, maestri di capella etc." Parma, 1804. 3) „Nuova Teoria di Musica ricercata dall' odierna pratica" Parma, 1812. Dies ist sein interessantestes u. bestes Buch.

Gesius, Bartholomaeus, geb. um 1555 zu Müncheberg bei Frankfurt a. d. Oder, gest. 1613 als Kantor in letzterer Stadt, war ein angesehener Komponist u. Theoretiker. Er schrieb ein theoret. Werk: „Synopsis musicae practicae" (1609, 1615, 1618) u. sehr viele deutsche u. lateinische Kirchengesänge.

Gevaërt, François Auguste, hochbedeutender Musikgelehrter u. Komponist, geb. 31. Juli 1828 zu Huysse bei Oudenarde, studierte die Musik am Konservatorium zu Gent, machte Studienreisen nach Paris, durch Spanien, Italien u. Deutschland u. liess sich um 1853 in Paris nieder. Durch Opernkompositionen erntete er grossen Ruhm. Doch wendete er sich bald mehr dem Studium der Musikgeschichte u. Theorie zu. 1856 erschien von ihm ein „Lehrbuch des gregorianischen Gesanges" u. 1863 ein „Traité d' instrumentation" (2. Aufl. 1885).

1870 verliess er Paris u. wurde nach Fétis' Tode 1871 zum Direktor des Konservatoriums in Brüssel ernannt. Hier seien von seinen Schriften noch genannt: „Histoire et théorie de la musique de l'antiquité" (2 Bde. 1875—81), dann eine Studie „Le chant liturgique de l'église latine" (1889), welche ihn in eine Fehde mit einigen Gelehrten brachte. Auch ein „Vade mecum" für kathol. Organisten edierte er.

Gherardeschi, Giuseppe, geb. d. 4. November 1759 zu Pistoja, erhielt seinen ersten musikalischen Unterricht von seinem Vater, der daselbst Domkp.-M. war; zur weitern Ausbildung in der Komposition begab er sich nach Neapel unter Sala's Leitung. Nach seiner Rückkehr trat er in seines Vaters Stelle. Er schrieb viele Kirchenstücke, die aber Mskr. geblieben sind. Sein Todesjahr ist unbekannt. 1812 lebte er noch in Pistoja.

Gherardi, Blasio, war um die Mitte des 16. Jhdts. Kp.-M. an der Kathedrale zu Verona. (Fünf- und achtstimmige Motetten. Venedig 1650.)

Ghersem, Gaugeric de, um 1590 Sänger an der Kathedrale seiner Vaterstadt Tournay, ging später mit seinem Lehrmeister Georges de la Hèle, Kp.-M. von Tournay, nach Spanien, wo er eine Kapellmeisterstelle erhielt. Doch kehrte er bald wieder in seine Vaterstadt zurück, trat in die Dienste des Erzherzogs Albert u. der Infantin Isabella als Kp.-M. u. erhielt auch eine Präbende zu Tournay.

Ghiselin od. **Ghiselain,** Jean, ein belgischer Kontrapunktist zu Ende des 15. u. Anfang des 16. Jhdts. Von seinen Lebensumständen weiss man gar nichts. In der von Petrucci da Fossombrone 1503 in Venedig herausgegebenen Sammlung: „Missae diversorum auctorum 4 voc." finden sich 5 Messen von G.; andere Drucke Petrucci's bewahren noch eine beträchtliche Anzahl Motetten u. Canti, desgleichen der Codex Basevi u. a. G. zeigt sich überall als Meister.

Giaccobi, Girolamo, geb. zu Bologna um 1575, wurde 1604 zweiter, u. später erster Kp.-M. an der Kirche St. Petronio daselbst. Als solcher starb er den 30. November 1630. Er kann als eines der Häupter der Bolognesischen Schule angesehen werden, welche der Welt so viele ausgezeichnete u. gelehrte Musiker gab. Ausser weltlichen Sachen schrieb G. auch viele Kirchensachen, deren Manuskripte im Besitz des P. Martini waren u. die später an die Bibliothek des Klosters S. Francesco übergingen.

Giamberti, Giuseppe, geb. zu Rom in der zweiten Hälfte des 16. Jhdts., studierte die Musik unter Bern. Nanino u. Paolo Agostini, wurde dann Kp.-M. an der Kathedrale von Orvieto u. zuletzt neben Tarditi u. Greg. Allegri zweiter Kp.-M. an St. Maria Maggiore in Rom; 1629 rückte er an die Stelle des ersten Kp.-M. vor, starb aber schon 1630. Er trug sehr viel zur Verbesserung des Antiphonars bei, welches 1650 zu Rom herauskam.

Gianelli, Abbate Pietro, geb. in Friaul um 1770, machte seine Studien in Padua u. lebte grösstenteils in Venedig. Er gab 1801 (fernere Auflagen 1810 u. 1820) ein „Dizionario della musica sacra e profana“ heraus, das erste musikal. Lexikon, welches in Italien erschienen ist; 1801 in Venedig eine „Grammatica ragionata della musica“; 1820 ebendaselbst „Biografia degl'uomini illustri della musica,“ wovon nur die erste Lieferung erschien.

Giansetti od. **Gianzetti**, Giov. Battista, ein Komponist aus der röm. Schule, wurde 1667 zum Kp.-M. an S. Johann im Lateran in Rom ernannt, in welcher Stelle er bis zum Sept. 1675 verblieb. Er gab zu Rom 1670 56 Motetten zu 2—4 Stimmen, 1671 solche für 3 Soprane u. 8- u. 10stimm. Messen heraus. Besonders berühmt wurde er durch eine 48stimm. (12chörige) Messe, welche 1675 am 4. August in der Kirche S. Maria sopra Minerva aufgeführt wurde.

Gibellini, Eliseo, ein Komponist aus der röm. Schule, um die Mitte des 16. Jhdts., gab 1548, 1552 u. 1565 5stimm. Motetten, 3stimm. Madrigalen u. 5stimm. Messen zu Venedig u. Rom heraus.

Gil, ein portugies. Mönch, geb. zu Lissabon gegen Ende des 16. Jhdts., war ein Schüler des Duarte Lobo u. Kp.-M. im Franziskanerkloster zu Guarda, wo er 1640 starb. Von ihm werden Messen, Psalmen u. Motetten für mehrere Stimmen angeführt.

Gilles, Jean, geb. 1669 zu Tarascon, machte seine musikalischen Studien unter Poitevin, Kp.-M. zu Aix in der Provence. Nach seines Lehrers Tode trat er in dessen Amt ein, vertauschte es aber bald mit einem gleichen zu Agde. Später kam er als Kp.-M. nach Toulouse, starb aber schon 1705. Seine Kompositionen sind sehr gerühmt, namentlich eine Totenmesse, welche sich in Mskr. neben andern seiner Werke auf der Pariser Bibliothek befindet.

Giorgi, Giovanni, ein Komponist der röm. Schule, geb. gegen Ende des 17. Jhdts., wurde 1719 Kp.-M. an der Kirche S. Giovanni im Lateran u. starb im Jan. 1725. Die genannte Kirche u. die von S. Maria Magg. bewahren Messen, Psalmen u. Offertorien von ihm auf.

Giovanelli, Ruggiero, ein berühmter Komponist der röm. Schule, geb. zu Veltri um 1560, daher auch wohl „G. da Velletri“ genannt. Nanino soll sein Lehrer gewesen sein, u. solche Fortschritte machte er in der Tonkunst, dass er 1587 zum Kp.-M. an der Kirche San Luigi de Francesi, dann an der des Collegium germanicum ernannt u. nach dem Tode Palestrina's würdig befunden wurde, dessen Nachfolger zu S. Peter im Vatikan zu werden 1594; 5 Jahre später genoss er auch die Ehre, in das Sängerkollegium der päpstlichen Kapelle aufgenommen zu werden. G. verdient zu den grössten Zierden der von Palestrina u. G. M. Nanino gegründeten röm. Schule gezählt zu werden. Seine Werke, sagt Proske, zeichnen sich durch Anmut, Reinheit des

Styles u. harmonischen Wohlklang in einem Grade aus, dass nur die edelsten Tonbildner sich mit ihm vergleichen lassen.

Daher befreundete sich der geläuterte Geschmack jener Zeit vorzugsweise mit den Kompositionen G.'s, wie die zahlreichen Originalausgaben u. Anthologien der italienischen, deutschen u. niederländ. Presse zur Genüge beweisen. Demungeachtet ist ein Teil dieser herrlichen Werke unediert geblieben. Von ihnen teilt Baini in seinem Buche über Palestrina ausführliche Nachricht mit; sie bestehen hauptsächlich in mehreren Büchern 5stimmiger Madrigale, 5—8stimmiger Motetten, 3stimm. Kanzonetten u. dgl., die in der Zeit von 1586—94 zu Venedig u. Rom in Druck erschienen sind. Mehrere Motetten u. Psalmen für 8 Stimmen von ihm sind in der von F. Costantini 1615, 16 u. 17 herausgegebenen Sammlung enthalten. Unter den in verschiedenen Musikarchiven Roms befindlichen Kunstresten dieses Meisters, wovon die päpstliche Kapelle einen reichen Schatz von handschriftlichen Messen, Motetten u. Psalmen besitzt, hebt Baini ein 4stimm. Miserere mit 8stimm. Schlussversett u. eine 8stimm. Messe über Palestrina's Madrigal „Vestiva i colli“ mit besonderer Auszeichnung hervor. Proske kennt noch eine Anzahl der auserlesensten, von Baini ungenannt gebliebenen Kompositionen in 2—12stimm. Satze, die durchgehends wertvoll sind, u. wovon eine 12stimm. Messe von höchster Schönheit u. geistreichstem Gepräge ist. Noch verdient bemerkt zu werden, dass Baini's Vermutung, die von Papst Paul V. angeordnete Korrektur des Graduale Romanum, welches hierauf in einer Prachtausgabe der Medicaeischen Druckerei in den Jahren 1614 u. 1515 erschien, sei die Frucht vieljährigen Fleisses des Rugg. Giovanelli gewesen, unrichtig ist. Sein Todesjahr ist nirgends verzeichnet.

Giubilei, P. Andrea, geb. zu Pistoja, war um die Mitte des vorigen Jhdts. Kp.-M. an der Kirche des Klosters del San Bambino Gesù in Rom u. wird von Baini als ein guter Tonsetzer aus der römischen Schule u. besonders als vortrefflicher Kontrapunktist aufgeführt. Seine Werke bewahrt als Manuskript das Archiv der päpstl. Kapelle.

Giulini, Andreas, bis 1771 Kp.-M. am Dom zu Augsburg, war der Sohn eines dortigen Sprachlehrers. Bei seinen gründlichen theoret. Kenntnissen u. seiner vortrefflichen Methode beim Gesangunterricht erzog er viele gute Sänger für seinen Chor. Überdies gehörte er zu den beliebtesten Komponisten seiner Zeit, namentlich im Kirchenstyle. Seine Kompositionen sind Mskr. geblieben.

Gizzi, Domenico, geb. 1684 zu Arpino im Neapolitanischen, bildete sich zu einem sehr geschickten Sänger, studierte dann neben Porpora u. Durante unter Aless. Scarlatti die Komposition u. schrieb mehreres für die Kirche u. Kammer. Auf den Rat Scarlatti's gründete er eine eigene Singschule, aus welcher bedeutende Sänger z. B. Feo u. Conti hervorgingen. Er starb 1745.

Glarean, Heinrich, geb. 1488 im Kanton Glarus in der Schweiz, woher auch sein Name Glareanus, (eigentl. hiess er Heinrich Loritus) war als Philosoph, Mathematiker, Historiker, Musikgelehrter u. Dichter einer derjenigen Männer, welche am thätigsten u. erfolgreichsten zur Hebung der Künste u. Wissenschaften im 16. Jhdt. mitwirkten. Musikunterricht erhielt er von Johann Cochläus, im Theoretischen sowohl als im Praktischen. Von Kaiser Maximilian ward er zum Poeten gekrönt. Nachdem er zu Basel u. Paris als öffentlicher Lehrer der Mathematik u. der schönen Wissenschaften fungiert hatte, zog er sich 1529 nach Freiburg im Breisgau zurück, wo er Vorlesungen über Geschichte u. Litteratur hielt u. viele Schüler aus ganz Deutschland an sich zog. Daselbst starb er auch ganz zurückgezogen den 28. Nov. 1563. — Seine musikal.-theoretischen Werke waren für seine Zeit von hoher Bedeutung u. gehören zu dem Klarsten u. Methodischsten, was im 16. Jhdt. über Musik geschrieben wurde. Es sind: 1) „Isagoge in musicen," (Basel 1516), worin er über Solmisation, Mutation, Intervalle, Tonarten u. dgl. handelt. 2) „Dodecachordon" (Basel 1547, neu ediert 1887 durch Bohn in R. Eitner's Publikationen), worin er in drei Büchern die Übereinstimmung der 12 Kirchentonarten mit den Modis der griechischen Musik darzuthun sich bestrebt. Im ersten Buche setzt er die Lehre der 8 Kirchentöne, wie sie damals gewöhnlich waren, auseinander u. begleitet sie mit interessanten Bemerkungen; im zweiten stellte er seine 12 Töne auf und beweist, dass nicht 8, sondern 12 Töne sind; im dritten Teil macht er die Anwendung derselben auf die harmonische u. mensurierte Musik. Dieser Teil ist von besonderer Wichtigkeit wegen der vielen Beispiele aus Kompositionen des 15. u. 16. Jhdts., z. B. aus Werken von Okenheim, Hobrecht, Josquin u. dgl. 1557 gab zu Freiburg ein gewisser Joh. Ludw. Wonegger einen Auszug aus diesem Werke heraus unter dem Titel: „Musicae epitome ex Glareani Dodecachordon" (zweite Auflage 1559, Freiburg). Glarean veranstaltete auch eine sehr gute Ausgabe der Werke des Boethius, welche 7 Jahre nach seinem Tode 1570 zu Basel erschien.

Gleissner, Franz, geb. zu Neustadt an der Waldnaab 1760, kam sehr jung in das Seminar zu Amberg u. zeigte schon damals die glücklichsten Anlagen für Musik u. Poesie. 18 Jahre alt komponierte er ein Requiem auf den Tod des Kurfürsten Maximilian Joseph von Bayern. In München vollendete er seine philosophischen Studien u. bildete sich in der Musik weiter aus. 1800 erhielt er eine Anstellung in der kurfürstlichen Kapelle. Sein Todesjahr ist uns nicht bekannt geworden. Für die Kirche hat er Messen u. Offertorien komponiert. Er war der Erste, welcher durch Senefelder's Erfindung der Lithographie auf den Gedanken gebracht wurde, diese Art der Vervielfältigung auch für Musikalien in Anwendung zu bringen. Mit dem Musikalienhändler Falter in Verbindung getreten, gab er bei diesem als erstes Erzeugnis

der Notenlithographie im Jahre 1798 ein Heft Lieder mit Klavierbegleitung heraus.

Glettle, Johann Melchior, geb. zu Bremgarten in der Schweiz, war in der ersten Hälfte des 17. Jhdts. Kp.-M. zu Augsburg u. einer der fleissigsten deutschen Komponisten seiner Zeit. Gerber teilt in seinem alten Tonkünstler-Lexikon ein Verzeichnis seiner Werke, bestehend in Messen, Motetten, Psalmen u. auch weltlichen Gesängen, mit u. ohne Instrumentalbegleitung, mit.

Gluck, Christoph Willibald, Ritter von, geb. den 2. Juli 1714 zu Weidenwang bei Neumarkt in der Oberpfalz, wo sein Vater Förster war, gest. den 25. Nov. 1787 zu Wien, wird hier nicht blos erwähnt, weil er zwei Psalmen „De profundis“ und „Dominus noster“ im Kirchenstyl komponierte, sondern auch als Mittelfaktor, obwohl hauptsächlich nur für das musikalisch-dramatische Gebiet thätig, doch auf die neuere Musik-Entwicklung Einfluss übte.

Gobert, Thomas, wahrscheinlich in der Picardie geboren, kgl. Kp.-M. unter Ludwig XIII. u. XIV. von Frankreich. 1659 erschien zu Paris von ihm die vierstimmige Komposition der vom Bischof Antoine Godeau übersetzten Psalmen.

Godecharle, Lambert François, geb. zu Brüssel d. 12. Febr. 1751, wurde 1771 als Bassist in der Kapelle des Prinzen Carl von Lothringen angestellt, 1782 folgte er seinem Vater als Musikmeister an der Kirche St. Nikolas, wo er bis zu seinem Tod, d. 20. Okt. 1819, verblieb. Er hinterliess Kirchensachen im Mskr.

Godendach od. **Godendag,** genannt P. Giovanni Bonadies, ein um 1450 lebender Karmelitermönch. Er war der Lehrer des Gafurius, u. ein von seinen Kompositionen noch übriges Kyrie (zweistimmig u. vom Jahre 1473) hat Forkel in seiner Geschichte der Musik (II. Bd. p. 670) aufgenommen.

Goës, Damian de, ein portugiesischer Gelehrter, Geschichtschreiber u. Staatsmann, geb. im Flecken Allenguer (andere schreiben Alenques) in Portugal im J. 1501, war auch ein tüchtiger Musiker u. Komponist. Seine diplomatischen Reisen benützte er zugleich zu künstlerischen Zwecken. In Holland wurde er mit Erasmus von Rotterdam, in Deutschland mit Glarean bekannt. Er starb 1560 in Lissabon als Historiograph des Königreichs. Glarean hat in sein Dodecachordon eine dreistimmige Motette von ihm: „Ne laeteris inimica mea“ (im Style Josquin's) aufgenommen; die Lissaboner Bibliothek bewahrt 3—6stimm. Motetten von ihm. Er schrieb auch einen „Tratado theorico da musica.“

Goller, Martin, geboren zu Layen, einem Dorfe in Tyrol, den 20. Febr. 1764, erhielt von seinem Vater eine gründliche Musikbildung u. trat, 16 Jahre alt, in das Benediktinerstift St. Georgenberg bei Fiecht, wo er gleich mit einer grossen Messe auftrat. 1811 wurde er

beim Musikverein in Innsbruck als Musiklehrer aufgestellt, wobei er auch den Musikchor der Universitätskirche zu besorgen hatte. Er starb den 13. Jan. 1836. Michael Haydn sprach sich sehr günstig über seine Kirchensachen aus, welche aber Mskr. geblieben u. in weiteren Kreisen nicht bekannt geworden sind.

Gombert, Nicolas, ein Schüler Josquin's, ein Niederländer u. Nachfolger des Clemens non papa, Kapellmeisters Kaiser Carl's V., blühte um die Mitte des 16. Jhdts. u. war seiner Zeit sehr hochgeschätzt. Von seinen vielen Messen u. Motetten sind Sammlungen von 1550—1564 in Venedig bei Gardane gedruckt worden; auch in andern Sammlungen finden sich Kompositionen von ihm, sowie in mehreren Bibliotheken. Baini schreibt von ihm: er gehöre nicht unter diejenigen, welche Josquin blos mechanisch u. sklavisch nachahmten, sondern unter die, welche, obgleich Josquin's Schüler, den Weg Okenheims verfolgten u. der Musik einen weit bessern, wenn auch nicht fehlerfreien Dienst erwiesen. Seine Werke zeichnen sich gegenüber denen seiner Vorgänger durch grössere Fülle des Tonsatzes aus.

Gonsalves, Joao, ein portugies. Komponist aus der ersten Hälfte des 17. Jhdts., war Kp.-M. an der Kathedrale zu Sevilla. Kirchenkompositionen von ihm bewahrt die Lissaboner Bibliothek.

Goswin, Anton, ein Komponist des 16. Jhdts., war erst eine Zeit lang in der Hofkapelle zu München angestellt. Er nennt sich selbst einen Schüler Lasso's, welcher ihm auch den Singunterricht der Knaben anvertraute. 1581 nennt er sich auf dem Titelblatte eines Liederbuches „Kapellmeister des Herrn Ernst Bischof's zu Lüttich, Hildesheim u. Freising.“ (Werke von ihm in der Münchner Bibliothek.)

Gotschovius, Nikolaus, Organist an der Marienkirche zu Rostock, geb. daselbst um 1575. Man hat von ihm: „Sacrarum cantionum et motectarum 4—9 vocum centuriae,“ Rostock u. Hamburg 1608, u. „Decas mus. prima sacrarum odarum“ Rostock 1603.

Gottwald, Joseph, geb. den 6. Aug. 1754 zu Wilhelmsthal in der Grafschaft Glatz, erhielt von seinem Vater, der ein Müller war, aber auch Musik verstand, den ersten Unterricht im Klavierspielen. Später kam er als Chorknabe an die Dominikanerkirche in Breslau u. wurde nach drei Jahren schon Organist daselbst. Der Umgang mit einem jungen Arzte, der viele theoretisch-musikalische Kenntnisse besass, wirkte vorteilhaft auf seine fernere Bildung. 1783 wurde er Oberorganist an der Kreuzkirche u. 1819 am Dom. Er starb den 25. Juni 1833. In den Jahren seiner Kraft genoss G. den Ruhm des ersten Organisten Schlesiens; auch seine Kirchenkompositionen waren beliebt und bestehen u. a. in 10 Hymnen, 2 Vespern, 3 Messen und 6 Offertorien.

Goudimel, Claude, ein berühmter Tonmeister des 16. Jhdts., um 1505 zu Besançon geboren. Von seiner Jugend- u. Bildungsgeschichte

weiss man nichts; doch zufolge seiner elegant lateinisch geschriebenen Briefe an seinen Freund Paul Melissus scheint er eine solide Erziehung genossen zu haben. Um 1540 war er in Rom, wo er wenige Jahre vorher eine Musikschule gegründet hatte, aus welcher u. a. Palestrina, G. Animiccia, Stefano Bettini, Aless. Merlo u. G. Mar. Nanino hervorgegangen sein sollen. 1555 betrieb er in Paris, doch nur ein Jahr lang, mit Nicol. Duchemin eine Notendruckerei. Später trat er zur reformierten Kirche über u. ward nebst vielen andern Calvinisten am 24. August 1572 zu Lyon ermordet. Ausser Messen u. Motetten, die G. während seines Aufenthaltes zu Rom komponierte u. die sich dort noch in Kirchenarchiven finden, ausser Motetten u. Chansons, die in verschiedenen Sammlungen, — so in „Liber quartus eccl. cantionum" (Antwerpen, 1554), der „Fleur des chansons de deux plus excellents musiciens de notre temps, à savoir de Orlande de Lassus et de D. Claude Goudimel" u. dgl. enthalten sind, kennt man von ihm noch „Horazische Oden" in Musik gesetzt (Paris 1555); „Chansons Spirituelles de Marc-Ant. de Muret mises en musique à 4 parties" (Paris, 1555); „Magnificat ex 8 mod. 5 voc." (Paris, 1557); „Missae tres a Claudio Goudimel etc." (Paris, 1558), in welcher Sammlung neben Messen von Claudin Sermisy u. Jean Maillard noch eine vierte Messe G.'s steht; „les Psaumes de David à 4 parties" (Paris, 1568); dann wurden die in Verse gebrachten Psalmen für die Reformierten von ihm auch 4stimmig komponiert (Paris, 1562) herausgegeben.

Gounod, Felix Charles, geb. zu Paris den 17. Juni 1818, studierte die Harmonie unter Reicha, Lesueur u. Halevy, erhielt 1837 einen zweiten Kompositionspreis u. verweilte bis 1843 in Italien. Seine Vorliebe für die Kirchenmusik veranlasste ihn, in ein Seminar zu Rom einzutreten mit der Absicht, dem geistlichen Stande sich zu weihen. Doch verliess er es wieder u. nach seiner Rückkehr nach Paris war er 6 Jahre als Kp.-M. an der Kirche der auswärtigen Missionen beschäftigt. Einen bemerkenswerten Erfolg hatte eine Hochmesse, welche 1849 zum erstenmale in der Kirche St. Eustache aufgeführt wurde. Im folgenden Jahre trat er mit seinen Bühnenkompositionen hervor u. wurde 1852 zum Vorstand der Gesanglehrerschule in Paris ernannt. Nun wendete er seine Thätigkeit fast ausschliesslich der Oper zu u. errang in neuester Zeit ziemliche Erfolge, so wie er überhaupt unter die bessern französischen Musiker der Gegenwart gezählt werden muss. In neuerer Zeit komponierte er wieder einige Kirchensachen, namentlich erschienen zwei Messen im Druck, welche v. d. Franzosen sehr gerühmt werden, für uns Deutsche fast ungeniessbar sind. † 17. Okt. 1893.

Gratz, Joseph, geb. d. 2. Dez. 1760 zu Vohburg an der Donau in Bayern, erhielt seine erste musikalische Pflege im Kloster Rohr bei Abensberg. Nachdem er während der Zeit seiner philosophischen u. juridischen Studien zu Neuburg u. Ingolstadt Organistendienste an den

betreffenden Seminars- u. Studienkirchen geleistet, ging er nach einem Jahre juridischen Praktikums beim Landgerichte Vohburg nach Salzburg, um dort durch den Unterricht Michael Haydn's seinen Entschluss, sich ganz für die Musik zu bilden, zu realisieren. Ein reicher Gönner ermöglichte es ihm, später auch den Unterricht des Bertoni in Venedig zu geniessen. In Italien besuchte er mehrere Städte u. kehrte 1788 in sein Vaterland zurück. Er liess sich in München nieder, das er nimmer verliess bis zu seinem Tode, den ihm ein Schlagfluss auf einem Spaziergange den 17. Juli 1826 brachte. Er bekleidete nie ein Amt, sondern hatte nur den Titel eines Hofklaviermeisters, wobei er aber gar keine Obliegenheiten hatte. Als Komponist war er trocken u. empfindungsarm, doch finden sich unter seinen Chorälen, Präludien, Versetten auch anerkennenswerte Leistungen. Konnte er sich dadurch keinen Ruhm verschaffen, so genoss er desto mehr Hochschätzung u. Anerkennung als Theoretiker u. Kompositionslehrer, u. Männer wie K. Cannabich, Hoffmann, Ladurner, Ett, Lindpaintner u. viele Andere, schon zu Künstlern gereift, schlossen sich an ihn an u. nahmen noch bei ihm Unterricht.

Grancini, Michel Angelo, ein Komponist des 16. Jhdts., war schon in seinem 17. Jahre als Organist an der Kirche del Paradiso zu Mailand angestellt u. veröffentlichte zu dieser Zeit seine ersten Kompositionen, vorzüglich Madrigale. Später ward er Organist u. endlich Domkp.-M. daselbst. Sein Geburts- u. Todesjahr ist unbekannt. Nach Picinelli hat G. 28 Werke seiner Komposition — Messen, Motetten, Psalmen, Madrigale, Kanzonetten — veröffentlicht.

Grandi, Alessandro de, bedeutender ital. Kirchenkomponist der venetian. Schule, Schüler von Joh. Gabrieli, war 1617 Sänger an S. Marco zu Venedig, 1620 Vicekapellmeister daselbst, 1627 KMeister an S. Maria Maggiore zu Bergamo, wo er 1630 an der Pest starb. Von ihm erschienen im Druck: Madrigale, Vesperpsalmen, Litaneien, Te Deum u. Tantum ergo (1607); 6 Bücher Motetten zu 2—8 Stimmen (1619—40); Messen, Motetten u. Psalmen im konzertierenden Styl (1623, 1625, 1630, 1632). — Ein anderer Grandi, mit dem Vornamen Vincenzo, war zu Monte Albotto den 28. Okt. 1605 geb. u. wurde unter Paul V. als Sänger in die päpstl. Kapelle aufgenommen. Er hat 5- u. 8stimm. Antiphonen u. 8stimm. Psalmen herausgegeben.

Grassi, Francesco, war zu Ende des 17. Jhdts. Kp.-M. an der Kirche San Giacomo degli Spagnuoli u. dann an der des hl. Kindes Jesu zu Rom, u. hinterliess mehrere Kirchenstücke zu 4 u. 8 Stimmen im Mskr.

Graun, Carl Heinrich, geb. 7. Mai 1701 zu Wahrenbrück (Sachsen), zeichnete sich als Knabe durch eine besonders schöne Sopranstimme u. durch hervorragende Talente für Musik aus, welche letztere er durch den Kompositionsunterricht des Kp.-M. Schmidt in Dresden weiter ausbildete.

1720 versuchte er sich in kirchlichen Kompositionen; später aber wendete er alle seine Kraft der Kammer- u. dramatischen Musik zu, besonders als er königlicher Sänger u. Kp.-M. in Berlin wurde. Er starb den 8. Aug. 1759 daselbst. Sein Name, obwohl nicht eines katholischen Kirchenkomponisten, möge hier einen Platz finden, da sein Hauptwerk, die Passionsmusik „der Tod Jesu," Text von Rammler, so häufig auf katholischen Kirchenchören als Charfreitagskantate aufgeführt worden ist. Gr. wendete auf seine Komposition den grössten Fleiss, u. wenn auch die Arien schon etwas zopfig geworden sind, so haben doch noch immer die Chöre ihre unbestrittene Würde u. die Recitative sind wundervoll, ganz nach der Innigkeit ihres Meisters deklamiert.

Graziani, 1) P. Tommaso, geb. zu Bagnacavallo (Kirchenstaat), Kp.-M. an der Franziskanerkirche zu Mailand, gab heraus: 5stimm. Messen (1569), 4stimm. Vesperpsalmen (1587), 5stimm. Madrigale (1588), 8stimm. Kompletorium (1601), Litaneien zu 4, 5, 6 u. 8 Stimmen (1617), Responsorien u. a. 2) Bonifacio, geb. 1605 zu Marino, Kp.-M. an der Jesuitenkirche zu Rom, gest. 15. Juni 1664, fruchtbarer u. geschätzter Kirchenkomponist (7 Bücher 2—6stimm. Motetten, 6 Bücher Motetten für eine Solostimme, ein Buch 5stimm. Psalmen mit Orgel, 2 Bücher 4—6stimm. Messen, 3—8stimm. Litaneien, 2, 3—6stimm. Responsorien, Antiphonen u. s. w.)

Greca, Antonio la, mit dem Beinamen Fardiola, welchen er von seinem Lehrer, einem Musiker an einer Kirche in Palermo, hatte, wurde daselbst 1631 geboren, u. starb auch daselbst den 8. Mai 1668. („Armonia sacra a 2, 3, 4 voci." Palermo 1647.)

Greco, Gaëtano, ein vorzüglicher Tonmeister u. mit Leo u. Durante Stifter der „neapolitanischen Schule." Geb. zu Neapel 1690 erhielt er im Konservatorium dei Poveri di Gesù Christo Unterricht in der Komposition von Aless. Scarlatti, dem er auch später als Lehrer der Komposition nachfolgte. Sein Todesjahr ist nicht bekannt. Pergolese u. Vinci zählen unter seine Schüler. Litaneien mit Instrumentalbegleitung u. Orgelstücke von ihm sind noch im Mskr. in Rom vorhanden.

Gregor I., der Grosse, der heilige, einer der bedeutendsten u. berühmtesten Päpste, wegen seiner grossen Verdienste um Kirche u. kirchliches Leben in die Reihe der Kirchenväter u. Kirchenlehrer gestellt, entstammte einer reichen u. sehr angesehenen Familie Rom's; sein Vater Gordianus war röm. Senator. Obwohl er sich der Rechtskunde widmete, blieben ihm doch die Schriften der grossen Kirchenväter, Augustinus, Ambrosius u. Hieronymus nicht fremd. 570 ward er Prätor zu Rom. Seinem kontemplativen Sinne konnte er nach dem Tode seines Vaters erst Genüge thun, er verkaufte alle seine Güter u. verwendete das Geld zu Werken der Frömmigkeit u. Barmherzigkeit. Vornehmlich gründete er damit 7 Klöster, 6 in Sizilien, das siebente

errichtete er zu Rom in seinem eigenen Hause zu Ehren des hl. Apostels Andreas, in welch letzteres er als Mönch selbst eintrat. Doch musste er die Einsamkeit bald wieder verlassen, da ihn Papst Benedict I. 577 zu einem Diakon der sieben Hauptkirchen Roms machte, u. P. Pelagius II. ihn als Gesandten nach Konstantinopel abschickte. Bei seiner Rückkehr zog er sich wieder in sein Kloster zurück, wo ihn die Mönche bald zu ihrem Abte erhoben. Nach dem Tode Pelagius II. aber (590) wurde er durch einstimmige Wahl der Geistlichkeit, des Senates u. Volkes auf den Stuhl Petri erhoben, den er 13½ Jahr bis zu seinem im J. 604 erfolgten Tode ruhmreich zierte. Bei seiner thätigen Sorge für die Kirche u. die Würde des Gottesdienstes ward er auch auf das musikalische Feld gelenkt, welchem er denn auch die vollste Aufmerksamkeit schenkte, u. so lange in der katholischen Kirche ein Gesang ertönen wird, wird auch Gregor's Name mit Ehren genannt werden. Wie er die Liturgie neu geordnet u. festgestellt hatte, so ordnete er auch das Gesangwesen in der Kirche; manche Gesänge mögen nicht dem kirchlichen Ernste entsprochen, manch Missbräuchliches sich eingeschlichen haben, da die damalige Musikkunst noch wenig geeignete Mittel besass, ihre Tonweisen rein auf die Nachkommen zu vererben; manche seiner Vorgänger waren schon reformierend aufgetreten. Dasselbe zu thun, war auch ihm aufbehalten. Darum legte er vor Allem eine Sammlung der liturgischen Gesänge an, welche er fortan beibehalten wünschte, — den sog. „Antiphonarius cento," einen Codex, welcher, wie berichtet wird, mit einer Kette an den Altar befestigt wurde u. das Hauptdokument sein sollte, nach dem künftige Fehler im Gesange zu berichtigen seien. Im 9. Jahrh. soll dieser Codex sich noch vorgefunden haben; Abschriften davon gelangten frühzeitig nach Frankreich, Deutschland u. England (?). Die Melodien (gregorianischer Choral) waren darin mit den Neumen, der sogenannten nota romana, welche fortan, u. an manchen Orten bis zum 14. Jhdt. Tonzeichen blieben, über den Textworten aufgezeichnet; diese Neumen waren kaum seine Erfindung, wohl aber als schon gebräuchlich auch ferner von ihm verwendet. Dass sich Gr. zur Bezeichnung der Töne der Buchstaben A, B, C, D etc. bedient habe, ist eine unbegründete Meinung. Weit höher steht sein musikalischer Ruf dadurch, dass er das damalige Tonsystem erweitert hat; der hl. Ambrosius hatte, wie man annimmt, 4 Tonarten, sogen. Kirchentöne aufgestellt, welchen Gr. noch 4 weitere zufügte dadurch, dass er den bestehenden Tonreihen (authentische Tonarten) noch ein Tetrachord nach unten zusetzte u. von dessen unterstem Tone bis zu seiner Oktav eine, resp. 4 neue Tonreihen (plagalische genannt) bildete. Hierdurch ergaben sich 8 Kirchentöne od. Tonreihen, welche bis auf den heutigen Tag ihre Geltung haben. Das Nähere ist im Artikel „Kirchentonarten" nachzulesen.

Um seiner Musikreform Eingang zu verschaffen u. Bestand zu sichern, fand er sich genötigt, eine eigene Musikschule zu gründen, worin er taugliche Knaben u. Jünglinge für den kirchl. Gesang heranbildete. Zu dem Zwecke bestimmte er zwei Häuser, eines zu St. Peter am Vatikan, das andere bei der Lateranischen Kirche (die Geschichtschreiber geben nicht genügende Auskunft, ob er diese 2 Schulen neu gründete, oder ob er die von P. Hilarius an beiden Kirchen begründeten alten Schulen hierzu benützte u. gänzlich umgestaltete), dotierte sie mit hinlänglichen Einkünften zum Unterhalte der Zöglinge u. gab darin selbst Unterricht. Im 9. Jahrhundert zeigte man noch die Rute oder den Stab, dessen er sich beim Unterrichte bediente, u. das Ruhebett, auf dem er hierbei oft lag. Nehmen wir dieses alles zusammen, so ergiebt sich, dass die Tonkunst dem hl. Papst überaus viel zu danken hat, u. dass er es verdiente, wenn an den Anfang der Antiphonarien ein Hymnus auf diesen grossen Mann, — beginnend mit den Worten: „Gregorius Praesul" — gesetzt u. viele Jahrhunderte am 1. Adventsonntage — dem ersten Tage des Kirchenjahres — vor dem Introitus in den Kirchen zum dankbaren Andenken gesungen wurde u. die kirchliche Sangweise nach ihm den Namen „gregorianischer Choral" trägt.

Gregorio, Annibale, geb. zu Siena gegen Ende des 16. Jhdts., war daselbst Kp.-M. an der Kathedrale u. Mitglied der Akademie der Intronati. (Sacrae Cantiones et Lamentationes 2, 3 et 4 voc.)

Greith, Carl, Sohn des Komponisten mehrerer Volkslieder von bleibendem Werte u. nachmaligen Professors der Musik in St. Gallen, Jos. Greith, ward geb. den 21. Febr. 1828 in Aarau. — Während seiner Gymnasialstudien in St. Gallen beinahe ausschliesslich klassischer Philologie u. der Musik zugethan, kam er nach Vollendung derselben mit dem Vorsatze der Tonkunst anzugehören nach München, studierte unter C. Ett Harmonie u. Kontrapunkt, unter J. G. Herzog, jetzt Universitätsmusikdirektor in Erlangen, das Orgelspiel. Nach Ett's Tode 1847 vollendete G. seine Kompositionsstudien bei C. L. Drobisch in Augsburg. — Nach St. Gallen zurückgekehrt, übernahm er bald die Leitung eines Gesangvereins, dann eines Orchesters u. vom Okt. 1849 bis Ende 1851 auch den Gesangunterricht an der städtischen Realschule u. den höhern Lehranstalten. In diese Zeit fällt die Komposition seines Oratoriums „Der hl. Gallus," einiger Streichquartette u. eines Melodrama's. Diesen Wirkungskreis vertauschte er 1852 mit einem längeren Aufenthalte in Frankfurt am Main, dessen bedeutende Gesangvereine u. Kunstinstitute durch mustergültige Vorführung der Klassiker auf seine höhere Bildung von grossem Einfluss waren; hier schrieb er blos eine Sinfonie neben andern weniger bedeutenden Musikstücken. — Ein Jahr verweilte er als Musikdirektor an der „Stella matutina" in Feldkirch, u. von 1857 bis 1861 wirkte er als Professor u. Chordirigent am Kollegium in Schwyz, wo er seine zwei Choral-

messen schrieb. In letzterem Jahre wurde G. als Kp.-M. u. Organist an die Kathedrale St. Gallens u. bald darauf als Lehrer des Orgelspiels an das Cantonal-Lehrerseminar berufen Nach dem Tode seines Vaters um 1871 siedelte er nach München über, um ganz der Musik zu leben. 1877 übernahm er daselbst die Dom-Kapellmeisterstelle, die er bis zu seinem Tode, 17. November 1887, innehatte. Seine Werke sind nicht sehr zahlreich, aber überall waltet eine ungemein grosse Meisterschaft, Originalität u. der feinste Sinn. Ediert sind: ein Requiem, 10 Vokalmessen, 5 Instrumentalmessen, eine grosse Anzahl Marienlieder, teils für 2 od. 3 Frauenstimmen, teils für gemischten Chor, ein Heft lat. Kirchengesänge für gemischten Chor, 2 Litaneien, Motetten, 3 Singspiele u. mehrere Lieder u. Gesänge für Frauenstimmen. Unediert sind 1 Litanei, 8 Vespern mit 26 Hymnen, 40 Gradualien, 11 Offertorien, 1 Miserere u. a., auch vollendete er das von Robert Lucas Pearsall († 1856) begonnene Orgelbuch zum St. Gallener Diözesan-Gesangbuch. Im Cäcilienvereins-Katalog begegnet uns Gr. auch vielfach als sachkundiger, gediegener u. dabei wohlwollender Musikkritiker. Dr. Witt sagt von ihm: „Greith war Aristokrat im Leben wie in seinen Kompositionen; Bach u. Händel waren seine Meister. Seine Marienlieder sind bis jetzt unerreicht u. Muster; seine (kirchl.) Instrumentalkompositionen sind von hohem künstlerischen u. liturgischen Werte.“

Grell, Eduard August, geb. 6. Nov. 1800 zu Berlin, 1816 Organist an der Nikolaikirche in Berlin, 1839 Hof-Domorganist, 1851—76 erster Dirigent der Singakademie, k. Professor, 1864 mit dem Orden pour le mérite ausgezeichnet u. 1883 mit dem Doktortitel, starb 10. Aug. 1886 zu Steglitz bei Berlin. Er war ein gediegener Kontrapunktiker u. ein gelehrter Kenner alter Musik, seine Verdienste als Lehrer wie als Dirigent sind gross u. als Komponist hat er sich einen geachteten Namen gemacht. Ausser einer Ouvertüre u. Orgelstücken hat er nur Vokalmusik geschrieben, darunter eine 16stimm. grosse Messe, 8 u. 11stimm. Psalmen, ein Tedeum u. s. w. Seine musikal. Grundansichten sind ausgesprochen in den von H. Bellermann 1887 herausgegebenen „Aufsätze u. Gutachten über Musik von Ed Grell“ (Berlin, J. Springer).

Groll, Evermodus, geb. zu Nittenau in der Oberpfalz 1756, trat in das Prämonstratenserkloster Schaeftlarn u. ward Musikdirektor daselbst. Von seinen Kompositionen sind nur noch 6 kleine vierstimm. Messen bekannt, die 1790 erschienen sind. Nach Aufhebung des Klosters 1803 lebte er eine Zeitlang ohne Amt, 1807 erhielt er die Pfarrei Allershausen, wo er 1809 starb.

Grosser, Joh. Emanuel, geb. zu Warmbrun am 30. Jan. 1799, von der Natur mit vorzüglichen Musikanlagen ausgestattet, bildete sich zu Breslau zum Organisten. 1823 erhielt er die Organistenstelle an der katholischen Stadtpfarrkirche zu Hirschberg u. wurde 1829

Rektor (Chorregent) zu Polkwitz. Neben andern Werken schrieb er auch vieles für die Kirche, u. gab ein musikal. Wochenblatt, sowie Biographien von Haydn, Mozart u. Seb. Bach heraus, welche nicht ohne Interesse sind.

Grua, Paul, wurde zu Mannheim den 2. Febr. 1754 geboren, wo sein Vater, einer der unterrichtetsten Musiker Deutschlands, kurfürstl. Kp.-M. war. Unter dessen Leitung erlernte er das Klavierspiel u. die Harmonie u. setzte seine Studien beim Kp.-M. Holzbauer fort. Der Kurprinz Carl Theodor schickte ihn zur weitern Ausbildung nach Italien, wo er Unterricht bei P. Martini u. bei Traëtta in Venedig nahm, 1779 kehrte er zurück u. erhielt in München, wohin der pfälzische Hof übergesiedelt war, den Titel eines Rates u. Kapellmeisters. Man hat von ihm viele Kirchensachen, u. a. 31 Messen, 3 Requiem, 29 Offertorien u. dgl. † 5. Juli 1833.

Gruber, Joseph, geb. 1855 zu Wösendorf bei Krems (Niederösterreich), gegenwärtig Stiftsorganist in St. Florian, erhielt Musikunterricht von seinem Vorgänger im Amte, Jos. Seiberl, welcher 1878 starb, dann von Professor A. Bruckner am Konservatorium zu Wien. In die cäcilianische Richtung führte ihn sein Chorregent P. Traumihler († 1884) ein. Er schrieb bis jetzt 10 Requiem, mehrere Messen, 1 grosses Te Deum, 1 Litanei, viele Motetten, Männerchöre u. a., wovon manches schon im Druck erschien.

Guami, Giuseppe, Organist an der Kathedrale zu Lucca, besass grossen Ruf als Komponist, Organist u. Violinspieler. Er gab von 1565—1613 in Venedig u. Antwerpen 5stimm. Madrigalen, 5—10stimm. Sacrae cantiones u. 4-, 5- u. 8stimm. Kanzonetten heraus. Auch in der Sammlung „Ghirlanda de madrigali etc." (Antwerpen, 1601) finden sich Stücke von ihm.

Guarnerius, s. Garnerius.

Guerrero, Francisco, geb. 1528 zu Sevilla, Schüler des berühmten Morales, 1546 Kp.-M. der Kathedrale in Jaen, 1550 Kapellsänger an der Kathedrale zu Sevilla, wo er gegen 1600 starb, gab heraus: Psalmorum 4 voc. liber I., accedit Missa defunctorum 4 voc. (1559, 1584); Canticum Magnificat per VIII musicae modus (1563); Liber I. Missarum (1566), Libro di Motetti a 4, 5, 6 et 8 voc.; 2 5stimm. Passionen (letztere von Eslava veröffentlicht).

Guerson, Guillaume, einer der ältesten französischen Kontrapunktisten u. musikalischer Schriftsteller, geb. zu Longueville in der Normandie in der zweiten Hälfte des 15. Jhdts. Es existiert von ihm noch ein Traktat über die Elemente der Musik, die Kirchentonarten, den Cantus planus, über Kontrapunkt u. Notation, welcher in der ältesten Ausgabe den Titel führt: „Utilissime musicales regule cunctis summopere necessarie plani cantus simplicis contrapuncti rerum factarum

tonorum et artis accentuandi tam exemplariter quam practice etc." Paris, bei Michael Tholuze gedruckt, ohne Datum. Spätere Ausgaben erschienen mit verändertem Titel 1509, 1513 u. 1550.

Gugl, Matthäus, Domorganist zu Salzburg in der ersten Hälfte des vorigen Jhdts., gab 1719 daselbst seine bekannten u. einst sehr geschätzten „Fundamenta partiturae in compendio data," eine kurze Generalbasslehre in Druck (zweite u. dritte Auflage zu Augsburg 1747 u. 1777). Auch als Komponist war er zu seiner Zeit sehr beliebt; doch ist von seinen Werken keines mehr vorhanden.

Guglielmi, Pietro, geb. im Mai 1727 zu Massa Carrara, erhielt seinen ersten Unterricht von seinem Vater, Giacomo G., Kp.-M. des Herzogs von Modena. 18 Jahre alt kam er in's Konservatorium di Loretto in Neapel, wo er unter Durante die Komposition studierte. Nach seinem Austritte aus dieser Musikanstalt 1755 führte er in Turin seine ersten Opern mit glänzendem Erfolge auf. Dann hielt er sich teils in Deutschland, teils in England auf u. kehrte erst 1777 wieder nach Neapel zurück, wo er mit Cimaroso u. Paisiello in die Schranken trat u. ihnen die Gunst des Publikums entzog. 1793 ernannte ihn der Papst zum Kp.-M. zu St. Peter in Rom, wo er 19. Nov. 1804 im Alter von 77 Jahren starb. Es war ihm eine bewunderungswürdige Fruchtbarkeit eigen, so dass seine Opern die Zahl 200 erreichen sollen. Auch die Kirchenmusiken, die er als Kp.-M. schrieb, erwarben sich von Kennern u. Liebhabern grossen Beifall.

Guidetti, Giovanni, 1532 zu Bologna geb., widmete sich dem geistlichen Stande u. studierte nach Baini's Zeugnis unter Palestrina die Komposition. Von Papst Gregor XIII. wurde er zum Hofkaplan ernannt u. erhielt von diesem Papste 1575 ein Benefizium an der vatikanischen Hauptkirche, zugleich aber auch den Auftrag, den Chordienst an der Peterskirche zu verbessern. Nach welcher Richtung hin sich seine Aufgabe erstreckte, zeigen seine noch jetzt für den liturgischen Gottesdienst gültigen Werke. Diese sind: „Directorium chori, (Romae, 1551, zweite Auflage 1688; später erschienen noch mehrere Ausgaben). „Cantus eccl. passionis." Romae 1586; „Cantus eccl. Officii maj. hebd." Romae 1587 u. „Praefationes in cantu fermo" 1588 (neue Ausgabe von F. Suriano 1619). C. starb am 30. Nov. 1592, 60 Jahre alt.

Guidi, Giovanni, geb. zu Florenz um die Mitte des vorigen Jhdts., war Kp.-M. an der Kirche Sta. Maria in Trastevere zu Rom; wann er starb, ist nicht bekannt, doch lebte er 1827, hochbetagt, noch. In der Sammlung des Abb. Santini in Rom findet man mehrere 4- u. 8stimm. Psalmen u. das Oratorium „Le tre ore di agonia di Giesù Christo" (3stimmig mit Orchester).

Guido von Arezzo, (Guido aretinus), so genannt von seinem Geburtsorte Arezzo (nach neueren Forschungen soll er aus Frankreich stammen), lebte zuerst als Mönch in dem Benediktinerkloster Pomposa

bei Ravenna. Hier beschäftigte er sich unter anderm eifrig mit Musik. Von vorwiegend praktischem Sinne u. angeborenem entschiedenen Lehrtalente, richtete er seine besonderen Bemühungen darauf, eine sichere u. schnelle Erlernung der Kirchengesänge zu begründen, da ihm die bisher gangbare Methode nicht genügte. Seine Bemühungen hatten den besten Erfolg — für die Kunst, aber nicht für ihn, da der Neid mehrerer seiner Genossen ihn aus dem Kloster vertrieb. Von da an lebte er in seinem Geburtsorte längere Zeit, begünstigt von seinem Bischof Theobald, unterrichtete im Gesange u. verfasste auf Betreiben seines Gönners sein Hauptwerk: „Micrologus de disciplina artis mu sicae.' Das Gerücht von seiner Erfindung einer leichten Gesanglehrmethode drang auch nach Rom. Guido ging dorthin auf Verlangen des Papstes Johann XIX., welcher sich lange mit ihm unterhielt u. an sich selbst die Probe der neuen Methode machte. Der Einladung des Papstes, in Rom zu bleiben, konnte aber G. nicht Folge leisten, da das römische Klima seiner Gesundheit nachteilig war. Unterdessen war man auch zu Pomposa wieder anderer Gesinnung geworden, u. G. kehrte, der dringenden Aufforderung von dort folgend, in sein Kloster zurück. Das ist alles, was wir von seinen Lebensumständen wissen, — er sagt es selbst in einem Briefe, den er von Arezzo aus an seinen Freund Michael in Pomposa richtete. Sein Geburtsjahr ist unbekannt; seine Blütezeit war um die erste Hälfte des 11. Jhdts., seinen „Micrologus" mag er um 1028 geschrieben haben; was aus ihm nach seiner Rückkehr in's Kloster geworden, wie lange er noch gelebt, wann er gestorben, darüber fehlen alle Nachrichten. Wie er aber der grosse Beförderer der Tonkunst geworden, das lernen wir aus seinen noch erhaltenen Werken kennen. Sie finden sich in Gerbert's „Scriptores ecclsti de musica sacra" 1748. II. Bd. u. sind folgende: 1) „Micrologus Guidonis de disciplina artis musicae," sein Hauptwerk, dem Bischof Theobald v. Arezzo gewidmet, worin er seine Unterrichtsweise vorträgt; 2) „Musicae Guidonis regulae rhythmicae," rhythmische Regeln in Reimversen, welche den Inhalt des Micrologus kurz wiederholen; 3) „Aliae Guidonis regulae de ignoto cantu," wodurch er Gleichheit u. Ordnung in den Gesang bringen will, — Linien, Buchstaben, Farben. Der Epilog gehört unzweifelhaft einem spätern Verfasser an. 4) „Epistola Guidonis Michaeli Monacho de ignoto cantu directa." Dieser Brief enthält die Lebensgeschichte G.'s. 5) „Tractatus Guidonis correctorius multorum errorum, qui fiunt in cantu gregoriano in multis locis." 6) Der unbedeutende Traktat „Quomodo de arithmetica procedit musica" wird wie der vorhergehende für unächt gehalten; 7) In neuerer Zeit 1837 wurde zu Saint-Evrault in Frankreich unter dem Titel der Werke des Guido ein Antiphonar, Gradual u. Psalter aufgefunden, welche mit Neumen auf 4 Linien, deren zwei rot u. zwei grün gefärbt sind, notiert, wahrscheinlich im 12. Jhdt. geschrieben sind; dies Manuskript

befindet sich jetzt auf der Pariser Bibliothek. Aus diesen seinen Werken lässt sich nun entnehmen, was G. für die Musik gethan u. gearbeitet hat. Seine Bemühungen waren auf die gute Ausübung des gregorianischen Kirchengesanges gerichtet. Die von Gregor d. Gr. in dieser Beziehung getroffenen Einrichtungen mussten durch die bestehende Unzulänglichkeit der Aufzeichnungsweise immer mehr an Kraft verlieren. Die Gesänge konnten nur durch Tradition vom Lehrer auf die Schüler übergehen, die Neumen (nota romana) waren nur eine ungenügende Gedächtnishilfe u. ohne das Vorsingen des Lehrers ein verschlossenes Buch; daher tauchten bald viele Verunstaltungen u. Veränderungen dieser Gesänge auf nach der Ansicht oder Einsicht der verschiedenen Lehrer. So kam es, dass eine Menge verschiedener Gesangsweisen sich einbürgerte u. die ursprüngliche Reinheit der Melodien immer mehr abnahm. Nimmt man noch die Schwierigkeit des Unterrichtes von Seite des Lehrers u. des Schülers dazu, so kann man nicht des Lobes genug finden, um den zu preisen, welcher gegen beide Übel ausgiebige Mittel erfunden hat. G.'s Bestrebungen gingen vor allem auf eine Verbesserung der bisherigen Aufzeichnungsweise, wodurch zugleich ein wirklicher Unterricht im Gesange bedingt war. Er hob die schwankende Stellung der Neumen auf u. wies einem jeden Tone eine völlig bestimmte, sich immer gleichbleibende u. unverkennbare Stelle an u. machte damit aller Ungewissheit ein Ende. Man bediente sich zu seiner Zeit schon einer, auch zweier Linien, welche gewöhnlich durch Farben, rot für die F Linie, gelb für die C Linie ausgezeichnet, zum Überfluss auch noch durch Voransetzung der Buchstaben F u. C (claves signatae, Stellvertreter unserer Schlüssel u. deren Keime) besser kenntlich gemacht wurden; über, unter u. zwischen dieselben setzte man die Neumen; aber doch war diese Bezeichnung sehr mangelhaft u. konnte durch kleine Ungenauigkeiten der Abschreiber noch grosse Verwirrung anrichten. Guido fügte der roten u. gelben Linie noch zwei andere einfache bei u. gewann so ein geschlossenes System von 4 Linien, welches 9 Tonstufen repräsentierte, da G. auch die Zwischenräume benutzte. An den linken Rand gesetzte Buchstaben zeigten die Bedeutung der Linien und Zwischenräume. Auf dieses Liniensystem trug er nun die Neumen ein (denn der Buchstaben als Tonschrift bediente er sich wohl beim ersten Unterricht, in der Praxis, d. h. in den Kirchengesängen behielt er, weil da eine kürzere u. schnellere Schreibart nötig war, die Neumen bei, zumal ihre verschiedene Gestaltung nicht blos Töne, sondern auch Vortragsmanieren bezeichnete), so zwar, dass jedes Neuma seine fixierte Stelle erhielt. Hierdurch war auch eine später eintretende Vereinfachung der Neumen u. Herausbildung weniger Notenzeichen als genügende Tonschrift angebahnt. Jetzt war ein eigentümlicher Unterricht im Singen möglich geworden. Hierin ging er davon aus, den Schülern am

Monochord die Folge der Töne und das System der Oktaven aufzuweisen. Guido's Scala umfasste 21 Töne:

Γ A B C D E F G a b ♮ c d e f g a b ♮ c d
a b ♮ c d

Das Γ war der Scala, wie er ausdrücklich sagt, schon vor ihm angefügt worden, u. man bediente sich desselben zur Bezeichnung dieses Tones wohl aus keinem andern Grunde, als weil man die lateinischen G u. g im übrigen Teile der Scala schon verwendet hatte. G. liess dann seine Jünger die verschiedenen Intervalle des rein diatonischen Systems (semitonium, Halbton, Tonus, ganzer Ton, semiditonus, kleine Terz, ditonus, grosse Terz, diatessaron, Quart, diapente, Quint, — die übrigen Tonverhältnisse kamen in den Kirchengesängen in der Regel nicht vor) üben u. liess dann die Lehre von den 8 Tonarten u. der Aufeinanderfolge der ganzen u. halben Töne nach oben u. unten folgen mit mannigfachen zu ihrer Einprägung dienlichen praktischen Übungen. Hiezu rät er dem Schüler, um nicht immer vom Monochord od. vom Munde des Lehrers abhängig zu sein, sich frühzeitig einige mit den verschiedenen Tönen beginnende Gesänge fest einzuprägen, um durch dieselben nun für jeden Ton die Folge der Töne nach oben u. unten deutlich im Gedächtnis zu haben u. so für alle Fälle in seine Gewalt zu bringen. Er bediente sich hierzu für seine Person des Hymnus auf das Fest des heil. Johannes des Täufers „Ut queant laxis resonare fibris mira gestorum famuli tuorum, solve polluti labii reatum, sancte Joannes" von dem jeder Abschnitt mit dem nächst höher liegenden Tone beginnt u. so in seinen Anfangstönen alle gebräuchlichen Tonstufen in einer Reihe (c, d, e, f, g, a) darstellt. Hiervon nahm man später die Sylben ut, re, mi, fa, sol, la, um die Töne zu benennen, u. das mi fa der Solmisation u. Mutation, welche keineswegs eine Erfindung Guido's, sondern erst seiner Nachfolger ist, ebensowenig als die nach ihm genannte „Guidonische Hand."

Da die Musik zu den Zeiten Guido's mehr ein Produkt des rechnenden, kombinierenden Verstandes war als der Phantasie, so darf uns seine Anleitung, Melodien zu bilden (doch wahrscheinlich nur als eine Eselsbrücke oder ein Faulenzer für Anfänger) nicht Wunder nehmen, wobei er rät, der Reihe der 21 Töne die 5 Vokale nacheinander unterzulegen, u. auf die Vokale eines Textes den so treffenden Ton zu setzen. Dass es ihm mit diesem rein mechanischen, geistlosesten Verfahren nicht voller Ernst gewesen sein kann, geht aus den Vorschriften hervor, die er für die Beschaffenheit der Melodien giebt u. die einer höhern Kunstanschauung entstammen, nämlich dass die Wirkung des Gesanges dem Wechsel der Dinge, von denen er handelt, angepasst werde, für traurige Sachen traurige Tonverbindungen u. s. w. Man hat G. auch den Erfinder der Diaphonie (u. gar des Kontrapunktes) genannt, doch ganz mit Unrecht. Die von ihm gelehrte Diaphonie ist

nichts anderes als das alte Hucbald'sche Organum in seinen beiden Arten; er nahm u. übte eben, was zu seiner Zeit gebräuchlich war, doch nennt er die gebräuchliche Diaphonie im geraden Fortschritt vieler Quinten h a r t, die seinige aber w e i c h. G. giebt den Quartenprogessionen den Vorzug u. mischt Sekunden, Terzen u. Quinten mit ein, erlaubt aber, dass die Stimmen zum Schlusse sich einander nähern u. im Einklange austönen.

Guido's praktische Lehrmethode u. sichere Tonbezeichnung breitete sich bald in andre Länder aus; dabei entwickelte sich manches weiter, manches neue trat hinzu, u. es ist leicht begreiflich, wie die Überlieferung vieles der Art, was erst seine Nachfolger u. Schüler hinzufügten, auf seine Rechnung schrieb, so die Guidonische Hand, die Solmisation, die Erfindung der wirklichen Noten, des Klavieres, des eigentlichen Kontrapunktes u. dgl „Die ganze Mühe, sagt Ambros, welche das Mittelalter an die Bearbeitung des Tonstoffes wendete, wird insgemein auf seinen Namen zurückgeführt: Guido von Arezzo ist gleichsam ein Abstractum, ein mythisches Wesen geworden.“ In Wahrheit bedarf G. all dieser Andichtungen nicht. Sein Ruhm bleibt gross u. begreiflich, weil er in einer Zeit, wo die mangelhafte Aufzeichnung der Gesänge fast nur eine mechanische Überlieferung derselben von Mund zu Mund zuliess, daher die Ausübung auf das Höchste erschwerte u. in einem beschränkten Kreise gebannt hielt, eine Tonschrift u. eine Lehrmethode erfand, welche die Kunst des Gesanges von den einengenden Fesseln befreite, derselben dadurch den Eingang in alle Kreise des Lebens öffnete u. den Anstoss zu rascher u. hoher Ausbildung der Tonkunst gab.

Guido, Abt von Caroli-Locus, richtig Carus-Locus, Cherlieu in Burgund, trat im Anfang des 12. Jhdts. in das Kloster Clairvaux u. wurde 1132 dem neugegründeten Cisterzienserkloster Carilocus, Cherlieu, vom H. Bernhard als Abt vorgesetzt, wo er 1158 starb. Er war der thätigste Mitarbeiter bei der Verbesserung der Chorbücher seines Ordens u. schrieb einen Traktat, welchen Coussemaker in seinen Script. med. aevi, Band II p. 150—191, unter dem Titel: Domni Guidonis in Caroli-loco Abbatis Regulae de arte musica.

Guillaume de Machaut od. **Machau,** französ. Dichter u. Musiker des 14. Jhdts. Geb. um 1284 im Dorfe Machau bei Rethel in der Champagne, war er Geheimschreiber des Herzogs von der Normandie u. behielt auch dieses Amt, nachdem dieser Herzog (Johann) König von Frankreich geworden war, sowie auch unter dessen Nachfolger Carl V. 1370 war G. noch am Leben; sein Todesjahr ist aber unbekannt. Auf der Pariser Bibliothek befinden sich viele seiner Kompositionen in Mskr. — französische u. lateinische Motetten (2- u. 3stimmig), Balladen, Chansons u. eine 4stimm. Messe, die bei der Krönung Carls V. gesungen worden sein soll.

Guilliaud, Maximilian, französischer Tonsetzer aus Châlons sur Saône, war als Musiker in der Saint-Chapelle zu Paris angestellt und veröffentlichte einen Traktat „Traité de musique" (Paris 1554). Einige seiner Messen finden sich in einer Sammlung von 4stimm. Messen (Paris 1554).

Gumpelzhaimer, Adam, geb. 1560 zu Trostberg in Oberbayern, erhielt seinen hauptsächlichsten Unterricht in der Musik durch den P. Jodok Enzmüller im Kloster St. Ulrich in Augsburg. 1575 trat er als Musikus in herzoglich württembergische Dienste; 1581 kam er als Präzeptor u. Kantor nach St. Anna in Augsburg, als welcher er 1621 noch fungierte. Seine vorzüglichsten Kompositionen sind geistl. Lieder; viele derselben sind mehrstimmig (bis zu 8 Stimmen) u. werden würdig gepriesen, den Werken Lasso's, Hassler's u. dgl. an die Seite gesetzt zu werden. 1595 schrieb er ein „Compendium musicae latinum-germanicum," das viele Auflagen erlebte.

Guyot, Jean, geb. zu Châtelet bei Chaleroi, war ein ausgezeichneter niederländischer Tonsetzer der ersten Hälfte des 16. Jhdts. Um 1505 Sänger an der Notredame-Kirche in Antwerpen, erwarb er sich 1516 ein Benefizium an der Katharinenkirche, trat 1521 in die Dienste des Kaisers Ferdinand I. u. erhielt 1536 wieder eine Präbende an der Notredame-Kirche zu Antwerpen; daselbst starb er 1551. In verschiedenen Sammlungen des 16. Jhdts. finden sich geistliche u. weltliche Gesänge von ihm.

Gyrowetz, Adalbert, geb. zu Böhmisch Budweis den 16. Febr. 1793, studierte anfangs die Rechtswissenschaft, welche er wegen Kränklichkeit wieder aufgab, u. wurde dann Sekretär des Grafen Franz von Fünfkirchen, in welcher Stellung er seine ersten Kompositionen fertigte. Dann studierte er 2 Jahre in Neapel unter Sala den Kontrapunkt, besuchte Paris, London u. erhielt nach seiner Rückkehr nach Wien 1804 die Kapellmeisterstelle am k. k. Hofoperntheater. Er starb den 15. August 1849, eine Unzahl Kompositionen (Opern, Symphonien u. dgl.) hinterlassend; auch einige Messen u. Kirchenstücke schrieb er, welche aber, den Stempel der Zeit tragend, wie so viele seiner übrigen Werke, verschollen sind.

H.

Haas, P. Ildephons, geb. zu Offenburg am 23. April 1735, war ein tüchtiger Theoretiker u. talentvoller Komponist, auch ausgezeichnet im Gesang u. Violinspiel. 1751 trat er in das Benediktinerkloster Ettenheimmünster, wo er sich nach vollendeten wissenschaftlichen Studien u. erhaltener Priesterweihe besonders dem Studium der Komposition u. der weiteren Ausbildung im Violinspiel ergab; in letzterem

konnte er den Unterricht von Wenzel Stamitz geniessen, welcher um diese Zeit (1755) sich längere Zeit in Ettenheimmünster aufhielt. Seinen theoretischen Studien legte er neben dem besonderen brieflichen Verkehre mit P. Kaiser, Abbé Vogler u. Portmann die Werke von Mattheson u. Marpurg zu Grunde, hauptsächlich aber den „Gradus ad Parnassum" von Fux, von dem er behauptete, dass jeder Tonsetzer wenigstens drei Jahre lang „die strenge Fux'sche Kontrapunktsfolter aushalten sollte." Von 1760 an ungefähr galt er in seiner Gegend allgemein für den besten Kirchenkomponisten u. Violinspieler. Zuletzt war er Bibliothekar in seinem Kloster; die fortwährenden Anstrengungen in den Studien u. verschiedenen klösterlichen Ämtern schwächten bald seine Gesundheit u. er starb schon am 30. Mai 1791.

Haberl, Franz Xaver, geb. den 12. April 1840 zu Westen in Niederbayern, erhielt den ersten Unterricht von seinem Vater, einem Schullehrer, studierte zu Passau als Zögling des bischöflichen Knabenseminars u. empfing am 12. Aug. 1862 die Priesterweihe. Darauf als Musikpräfekt der bischöflichen Seminarien nach Passau berufen, als welcher er auch den Domchor zu dirigieren hat, widmete er sich eingehenderen Studien der Musik, namentlich des Chorals u. der älteren Kirchenmusik. 1864 edierte er „Anweisung zum harmonischen Kirchengesang" (in Kommission bei Pustet in Regensburg), 1865 den „Magister choralis," welcher vielfach verbessert 1888 in achter Auflage erschien u. auch in französischer, englischer u. italienischer Übersetzung die weiteste Verbreitung gefunden hat. 1866 gab H. den „Liederrosenkranz" (2 Hefte, Regensbg., Pustet) heraus. 1867—70 machte er in Italien ausgedehnte bibliographische u. bibliothekarische Musikstudien, wirkte längere Zeit als Maestro an der Anima in Rom, von 1872 an als Domkapellmeister in Regensburg. Schon zu dieser Zeit erwarb sich H. grosse Verdienste durch seine Arbeiten bei Edierung des Graduale romanum u. der übrigen liturg. Bücher, deren Ausgabe erst in den letzten Jahren zum Schluss gedieh. In Anerkennung seiner Dienstleistungen u. Mühen auf diesem Gebiete übersandte ihm schon 1873 der heil. Vater Pius IX. ein Schreiben höchster Anerkennung u. eine goldene Medaille. 1874 eröffnete H. in Regensburg die Kirchenmusikschule, deren Gründung Hr. Dr. Witt bereits im Cäcilienvereine vorgearbeitet hatte, u. übernahm von nun an deren geschäftliche Leitung, welche er bis jetzt mit segensreichem Erfolge fortführt. Um das Unternehmen zu unterstützen, publizierte er 1876 den „Cäcilienkalender," welcher sowohl wegen seines hochinteressanten Inhaltes als seines edlen Zweckes bald die weiteste Verbreitung fand; seit 1886 erscheint er unter dem Titel „Kirchenmusikalisches Jahrbuch." Durch seine Studien vollkommen befähigt, fasste er den Plan zu einer Gesamtausgabe der Werke Palestrina's. Zu diesem Zwecke reiste er, nachdem ein Übereinkommen mit der Firma Breitkopf & Härtel in

Leipzig getroffen war, bei welcher Firma schon 6 Bände der Werke P.'s in prächtiger Ausstattung erschienen waren, nach Rom, um die Billigung u. den Segen des hl. Vaters für das neue Unternehmen zu erflehen, nachdem er schon früher durch Pius IX. die Erlaubnis erhalten, sämtliche Werke Pierluigi's aus dem Archive der Sixtinischen Kapelle zum Zwecke der Edierung zu kopieren. Papst Leo XIII. ermutigte Hrn. Haberl gleichfalls zu dem Werke, das im Jahre 1893 seinen vollständigen Abschluss fand. Ausserdem hat H. verschiedene Messen u. Motetten der Alten bei Pustet publiziert, auch die Ausgabe mehrerer liturgischer Bücher mit weissen Noten u. als Volksausgaben u. s. w. besorgt. 1882 legte er das Amt eines Domkapellmeisters nieder, um einen längeren Aufenthalt in Italien behufs Forschungen in den Archiven u. Bibliotheken zu nehmen. Aus den daselbst Gewonnenen veröffentlichte er bis jetzt die hochwichtigen Arbeiten: „Wilhelm dü Fay"; „Die römische „schola cantorum" u. die päpstl. Kapellsänger bis zur Mitte des 16. Jhdts." in der „Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft" 1885 u. 1887; erstere Arbeit erschien auch selbständig unter dem Titel „Bausteine zur Musikgeschichte," (Leipzig, Breitkopf & Härtel 1885), wie auch „Bibliographischer u. thematischer Musikkatalog des päpstl. Kapellarchives im Vatikan zu Rom" (1888).

Habermann, Franz Johann, geb. 1706 zu Königswerth in Böhmen, widmete sich bald ausschliesslich der Musik. Er besuchte die vorzüglichsten Städte Italiens, begab sich dann nach Spanien u. Frankreich, u. wurde später Kp.-M. des Grossherzogs von Toscana. Nach dessen Tode lebte er zu Prag als Lehrer der Musik, und u. a. waren Dussek, Misliweczek u. Cajetan Vogel seine Schüler in der Komposition. Später wurde er Musikdirektor an der Theatinerkirche u. an der Malteserkirche, 1773 solcher zu Eger, wo er auch den 7. April 1783 starb.

Habert, Johann Ev., geb. am 18. Okt. 1833 zu Oberplan in Böhmen, bildete sich 1848—1852 in Linz zum Lehrfache aus. Nachdem er 9 Jahre im Schuldienste gestanden, erhielt er 1861 die Organistenstelle in Gmunden. Frühzeitig in der Musik unterrichtet, bildete er sein Talent noch mehr durch Leitung u. Ratschläge tüchtiger Musiker, wie des Schullehrers Jos. Lanz in Waizenkirchen u. seines Vetters Jordan Habert. Er komponierte bisher vieles für die Kirche: Messen mit u. ohne Instrumente, Litaneien, Offertorien, Marienlieder; er schrieb auch Klavierstücke, weltliche Lieder, eine Orgelschule u. gab mehrere Jahrgänge „Zeitschrift für kathol. Kirchenmusik" heraus.

Händel, Georg Friedrich, geb. den 23. Febr. 1685 zu Halle an der Saale, eine der riesigsten Erscheinungen im Gebiete der Tonkunst, erhielt in Spiel u. Setzkunst von dem Domorganisten Zachau in Halle Unterricht, trat 1703 als Violinist in die Oper zu Hamburg ein u. nahm mit Mattheson auch an deren Direktion teil. 1705

komponierte er seine erste Oper, ging dann einige Zeit nach Rom u. kehrte 1708 wieder nach Deutschland zurück. Später ging er nach London, wo er im Conventgardentheater von 1712—1740 eine Menge von Opern aufgeführt; aber von der Adelspartei angefeindet, zuletzt auch der Gunst des Publikums verlustig, wendete er sich von der Bühne zu der religiösen Komposition, die er bisher nur wenig gepflegt hatte (ein paar Oratorien u. das berühmte Te Deum), u. auf diesem Felde wurde er ein wahrer Heros der Tonkunst, hieher konnten ihm alle seine Nebenbuhler nicht folgen. 1741 schrieb er sein bekanntestes Oratorium „Der Messias" in der unglaublich kurzen Zeit von 24 Tagen! Sein „Samson," nach einigen Monaten fertig, erwarb ihm schnell die Gunst des Volkes, u. es folgten nun „Semele," „Joseph in Aegypten," „Der Tod des Herkules," „Belsazar," „Judas Macchabäus," „Josua" u. a. 1751 „Jephta," u. in diese Zeit gehört auch das berühmte Dettinger De Teum. H. starb am Charfreitag den 14. April 1759; seine irdische Hülle ward in der Westmünsterabtei bestattet, u. ihm später ein Denkmal daselbst gesetzt. H. ist eine ganz eigentümliche Erscheinung; alles an ihm ist männlich u. kühn, namentlich seine Chöre zeigen die ganze Kraft u. Macht seines Genius, seine religiöse Energie u. Begeisterung treten glänzend hervor, u. die Glaubensfreudigkeit u. das Hochgefühl eines sittlich starken Bewusstseins vermochte nicht leicht einer gleich ihm in den Tönen auszusprechen. Er war zudem einer der fruchtbarsten, grössten u. gedankenreichsten Tonsetzer. Man zählt von ihm 21 Oratorien, 5 Te Deum, 12 grosse Psalmen u. viele kleinere, Opern u. Kammermusiken, 20 Orgelkonzerte, viele Suiten, Phantasien u. Fugen für die Orgel.

Händler, Joh. Wolfgang, geb. zu Nürnberg zu Ende des 17. Jhdts., studierte die Komposition u. den Kontrapunkt bei Pachelbel, worauf er in die bischöfliche Kapelle nach Würzburg kam, daselbst bald Hoforganist wurde u. zuletzt zum Hofkp.-M. ernannt ward. Er starb schon 1742.

Hahn. Bernhard, geb. den 17. Dez. 1780 zu Leubus in Schlesien, erhielt von seinem Vater guten Musikunterricht, welcher ihm bei einer guten Altstimme eine Stelle im Domchor zu Breslau verschaffte; später (1799) kam er als Violinist in das Hausquartett des Grafen Matuschka zu Pitschen am Berge, wo ihn der Musikdirektor Förster aus Breslau kennen lernte. Unter dessen Leitung begann seine höhere Musikausbildung, wozu auch sein längerer Umgang mit Türk in Halle sehr viel beitrug. 1805 kam er nach Breslau zurück, wurde zuerst Tenorist, dann Signator, 1815 Gesanglehrer am katholischen Gymnasium daselbst, zuletzt nach Schnabels Tod Domkp.-M. Von seinen Werken sind zu nennen: „Das Handbuch beim Gesangunterricht für Schüler auf Gymnasien"; „Gesänge für den Gottesdienst auf katholischen Gymnasien"; mehrere (6) Messen, Offertorien u. Gradualien u. a. m.

Sein Styl schliesst sich grossenteils dem von Jos. Schnabel an. Leichte Sangbarkeit der Stimmen u. diskreter Gebrauch der Instrumente zeichnen seine Werke im Allgemeinen aus, doch sind einige nicht von zu grosser Weichheit freizusprechen. Er starb im Jahre 1852 zu Breslau.

Hahn, Georg Joachim Joseph, ein fleissiger theoretischer Schriftsteller u. Komponist um die Mitte des vorigen Jhdts., war Senator u. Musikdirektor zu Münerstadt. Er gab im Druck heraus: „Harmonischer Beitrag zum Klavier," „Der wohlunterrichtete Generalbassschüler" (1751 u. 1768), Messen, Psalmen, Klavierstücke u. a. m.

Haller, Michael, geb. 13. Jan. 1840 zu Neusaat bei Nabburg in der Oberpfalz, erhielt seine humanistische Bildung im bischöfl. Knabenseminar u. an der Studienanstalt im Benediktinerkloster Metten. Hier lernte er schnell Gesang u. Instrumentalmusik, besonders unter der Leitung des damaligen Seminardirektors P. Utto Lang, nachmaligen Abtes († 1884); auch mit der Harmonielehre befasste er sich schon damals. Als Lyceist u. Alumnus des Klerikalseminars in Regensburg gewann er eine grosse Begeisterung für die im Dome so oft gehörten, trefflich ausgeführten Werke der „Alten." Den 26. Juni 1864 erhielt er daselbst die Priesterweihe u. dann eine Anstellung als Präfekt der Dompräbende, wo er unter Leitung des Domkp.-M. J. Schrems seine kontrapunktischen Studien fortsetzte u. sich ganz der Kirchenmusik widmen konnte. 1867 wurde H. als Nachfolger des 12. Dez. 1866 verstorbenen J. G. Wesselack, Inspektor des Knabeninstituts zur alten Kapelle u. zugleich Kp.-M. an dieser Stiftskirche, als welcher er bis jetzt einen vortrefflichen Chor leitet. Als Lehrer an der kirchlichen Musikschule in Regensburg erteilt H. Unterricht im Kontrapunkt u. in der Komposition. Sein erstes Werk, 12 Motetten, erschien bei Manz (jetzt Pawelek) in Regensburg. Bis jetzt veröffentlichte er ferner: Vade mecum, eine prakt. Anleitung zum Gesange nebst Übungsbuch (Pustet); 16 Messen von 2—6 Stimmen, 2 Requiem, Te Deum, mehrere Serien von Motetten für 2—8 Stimmen (Männer- u. gemischter Chor), mehrere Litaneien, 4 Hefte Lieder u. Gesänge zur Ehre der sel. Jungfrau Maria, „die harmonische Modulation der Kirchentonarten" (Op. 36. Regsbg., H. Pawelek), „Kompositionslehre für polyphonen Kirchengesang" (ebenda 1891); ferner eine Weihnachtskantate, Op. 26, die Musik zu einem Schauspiel „Mozart," melodramat. Begleitung zu mehreren Dichtungen, „Jugendliederkranz" u. „Liederhort" u. a.

Hammel, Stephan, geb. den 21. Dez. 1756 zu Gissigheim, bildete sich in der Benediktiner-Abtei St. Stephan zu Würzburg, in welche er später eintrat, zum tüchtigen Orgelspieler u. Komponisten. Nach der Klosteraufhebung wurde er Pfarrer zu Veitshöchheim, wo er am 1. Febr. 1830 starb. Er komponierte viele Kirchen- u. Instrumentalsachen, von denen weniges im Druck erschien.

Hammer, Georg, geb. den 1. Mai 1811 zu Herlheim in Unterfranken, zeigte frühzeitig grosse Anlagen für Musik, deren Ausbildung ihm durch Fröhlich, der ihn im Technischen unterrichtete, u. durch fleissigen Besuch des musikalischen Institutes zu Würzburg ermöglicht wurde. Dem Schulfache, welchem er sich zuerst zugewendet hatte, entsagte er bald und widmete sich ganz der Musik. 1830 wurde er Assistent am musikalischen Institute zu Würzburg, 1837 an der Seminariumskirche zum hl. Michael. Er komponierte vieles für die Kirche, u. gab ein Orgelbuch zum Würzburger Diözesengesangbuch heraus; ausserdem noch viele weltliche Musikstücke.

Hammer, Kilian, war in der Mitte des 17. Jhdts. Schulmeister u. Organist zu Vohenstrauss u. soll zuerst zu den gebräuchlichen 6 Solmisationssylben ut, re, mi, fa, sol, la, die siebente si hinzugesetzt haben, weshalb diese 7 Sylben auch „voces hammerianae“ heissen.

Handl, s. Gallus.

Hanisch, Joseph, geb. zu Regensburg den 24. März 1812, † 9. Okt. 1892, erhielt Musikunterricht von seinem Vater Anton Hanisch, welcher Organist an der alten Kapelle daselbst war, u. wurde nach dessen Tode sein Nachfolger im Dienste. Vorzüglich gewann seine höhere Musikbildung durch Proske, der ihn auch auf seiner ersten Reise nach Italien als Gehülfen u. Mitarbeiter berief. Im Jahre 1829, 1. Juni, trat er zur Domkirche über, wo er bis zu seinem Tode wirkte, gerühmt als vortrefflicher Orgelspieler. Für die Kirche komponierte H. sehr vieles u. tüchtiges, doch erschien verhältnismässig weniges im Druck, ungefähr 30 Opusnummern zählt man: Missa „Auxilium Christianorum,“ 2 lateinische Messen für 3 Männerstimmen; Missa S. Josephi et S. Dorotheae, erstere für 2, letztere für 3 Frauenstimmen; 2 Requiem; 2 Hefte Gesänge für das Frohnleichnamsfest; Collectio cantionum sacr.; viele Pange lingua; mehrere kirchl. Gesänge für Frauenchöre; eines der hervorragendsten Werke ist: „Organum concomitans ad Graduale et Vesperale romanum,“ welches er mit F. X. Haberl bearbeitete, die Orgelbegleitung für diese liturg. Bücher (Pustet).

Hanser, Wilhelm, geb. zu Unterzeil in Schwaben den 12. Sept. 1738, trat sehr früh in den Prämonstratenser-Orden und bildete sich in der Abtei Schussenried zum guten Organisten u. Kontrapunktisten, wie auch zum Violin- u. Violoncellspieler. 1775 kam er in die Abtei Lavaldieu in den Ardennen, u. gründete daselbst eine Musikschule, aus welcher auch Mehul hervorgegangen ist, der 4 Jahre sein Schüler war. Gerade war Hanser mit Verbesserung des Antiphonars u. der Gesänge für die Prämonstratenser beschäftigt, als die französische Revolution ausbrach, vor welcher fliehend er sich wieder nach Deutschland zurückzog. Seitdem hat man nichts mehr von ihm gehört. Erschienen sind von ihm Vesperpsalmen u. andere Kirchenstücke, sowie

einige weltliche Sachen. In Mskr. hat er Motetten, Messen u. Orgelfugen hinterlassen.

Harasser, Urban, geb. den 23. Mai 1816 zu Vahrn bei Brixen, erhielt die Priesterweihe am 2. Aug. 1840 u. ist seit 1842 Benefiziat und Domchorregent, seit 1847 Chormeister. Er erwarb sich viele Verdienste um Säuberung des Domchores vom herrschenden Zopfe, besonders zeigte er seine gründliche Kenntnis des gregor. Chorals in dem Kampfe gegen Stehlin (s. d.), dessen unhistorische Choralmethode er in seinen triftigen, auf mühsamen Studien beruhenden „Gedankenstrichen“ widerlegte. Er schrieb auch eine Oper „Saul.“

Hardonia, Abbé Henri, geb. 1724 zu Grandpré, erhielt seine erste musikalische Bildung als Chorknabe an der Kathedrale zu Rheims, wo er auch nach seiner Priesterweihe Kp.-M. u. Kanonikus wurde. Er starb am 13. Aug. 1808 zu Grandpré u. hinterliess mehr als 40 Messen u. sehr viele andere Kirchenmusiken in Manuskript; 1762 gab er ein Lehrbuch des liturgischen Gesanges für die Diözese Rheims heraus, welches später noch in mehreren Auflagen erschien.

Hasler oder **Hassler,** Johann Leo (Leonhard), geb. 1564 zu Nürnberg, erhielt nebst seinen Brüdern Jakob u. Caspar den ersten Unterricht in der Musik von seinem Vater Isaak H., der aus Böhmen stammte u. Musikus war, u. ging 1584, als er dem Unterrichte des Vaters entwachsen war, nach Venedig, um seine weitere Fortbildung in der Komposition bei Andreas Gabrieli, dem berühmten Meister, zu erhalten, u. hier schloss er mit dessen Neffen, Johannes Gabrieli, den innigsten Freundschaftsbund, der diese von gleicher Gesinnung u. Begeisterung für die Kunst erfüllten Herzen bis zum Tode einte. Nach seiner Rückkehr aus Italien 1585 nahm ihn Graf Octavian Fugger zu Augsburg, welcher eine der vorzüglichsten Musikkapellen Deutschlands unterhielt, als Organisten in seine Dienste. Gegen Ende des Jahrhunderts galt H. als der grösste Organist Deutschlands. Hier in Augsburg war es, wo die schöpferische Thätigkeit des Meisters einen sichtbaren Aufschwung gewann u. sich am fruchtreichsten entfaltete. Aus dieser Periode datieren die bedeutendsten seiner Tonwerke, welche gegen Ende des 16. u. zu Anfang des 17. Jhdts. in Augsburg u. Nürnberg gedruckt wurden, so seine berühmten 4stimmigen Kanzonetten u. 4—5stimmigen Motetten, Madrigalen, Messen u. s. w. Im Jahre 1601 kam er an den Hof Kaiser Rudolph II. nach Prag, woselbst er zur Auszeichnung seiner Verdienste um die Kunst in den Adelsstand erhoben wurde. Über die spätern Schicksale unseres Meisters liegt einiges Dunkel gebreitet, indem einerseits angenommen wird, dass er bis zum Tode des Kaisers (1612) in Prag geblieben sei, nach anderseitigen Angaben aber wäre er 1608 in kurfürstlich sächsische Dienste getreten. Er starb in Frankfurt a. M. am 5. Juni 1612, welches auch das Todesjahr seines treuesten Freundes Joh. Gabrieli war. —

„Die Schreibart dieses Meisters (sagt Proske) im Figuralsatze vereinigt in sich das Höchste u. Schönste, was deutsche u. italienische Kunst jener Zeit zu leisten vermochte. Bei reichster Gedankenfülle sehen wir ihn immer klar, bestimmt u. fest, innerlich gehaltvoll, schwunghaft u. wirksam nach aussen, besonders im mehrchörigen Satze. Neuere Bahnen betrat er vorsichtiger als der jüngere Gabrieli, er hielt zwischen diesem u. dem gemeinsamen grossen Lehrer Andr. Gabrieli die Mitte. Ein edler Wetteifer dieser jungen Künstler unter sich ist jedoch nicht zu verkennen; den sichersten Beweis davon liefert eine Sammlung der grossartigsten Musiksätze, welche nach dem Tode dieser Meister erschien, (nämlich die schon im Artikel „Gabrieli“ berührten „Reliquiae . . . ,“) deren Kunstgehalt zu solcher Höhe gesteigert ist, dass man vor Staunen u. Bewunderung nicht zu entscheiden vermag, welchem von Beiden der Preis gebührt.“ — Jakob Hassler, der zweite Bruder, geb. 1565, starb zu Hechingen als Organist des damaligen Grafen von Hohenzollern. Auch er wird zu den besten Organisten seiner Zeit gezählt, u. viele seiner Werke, Messen, Psalmen (besonders ist zu nennen Ps. 51) erschienen von 1601 bis 1608 in Nürnberg. — Caspar Hassler, geb. 1570, der dritte Bruder, stand als Künstler Leo am nächsten. Von 1587 bis 1618, in welchem Jahre er starb, war er Organist zu Nürnberg. Arbeiten von ihm finden sich in der von ihm 1598 zu Nürnberg herausgegebenen Sammlung: „Symphoniae sacrae, 5—16 vocum“; 1600 erschien noch ein zweiter Teil dazu, darin sind auch Werke anderer Komponisten enthalten.

Hauptmann, Lorenz, geb. den 15. Jan. 1802 zu Grafensulz in Niederösterreich, leistete schon in seinem 12. Jahre Bedeutendes im Orgelspiel. Bis zum 24. Jahre war er Lehrer, ging dann nach Wien, wo er die Organistenstelle am Theresianum u. an der Paulanerkirche erhielt, studierte unter Seyfried die Komposition u. wurde später Chordirektor an der Augustiner Pfarrkirche der Vorstadt Landstrasse. Komponiert hat er Messen, Gradualien u. andere Kirchensachen, Orgelstücke u. gute instruktive Solfeggien.

Hauptmann, Moritz, geb. den 13. Okt. 1792 zu Dresden, konnte erst im 18. Jahre seiner überwiegenden Neigung zur Tonkunst folgen u. studierte unter Spohr zu Gotha Violinspiel u. Komposition. Längere Zeit hielt er sich in Russland auf, lebte dann wieder als Violinlehrer in Deutschland, bis er 1842 an Weinlings Stelle die Kantor- u. Musiklehrerstelle an der Thomasschule zu Leipzig erhielt. 1843 wurde er bei der Gründung des Musikkonservatoriums zum Lehrer des Kontrapunktes u. der Fuge bestellt. Durch seine wissenschaftliche u. künstlerische Thätigkeit hat er sich zu dem grössten Theoretiker des 19. Jhdts. emporgeschwungen. Die Resultate seiner tiefen Studien legte er in seinem inhaltschweren Buche „Die Natur der Harmonik u. Metrik“ (Leipzig, 1853, 2. Aufl. 1873) nieder, welches die Universität

Göttingen veranlasste, den verdienten Mann mit der philosophischen Doktorwürde auszuzeichnen. Doch ist das Werk sehr schwer verständlich u. erheischt grosse allseitige Musikkenntnisse. Durch das Studium der alten u. neueren Tonmeister befähigte er sich auch zum gediegenen Tonsetzer u. vermochte die tiefen Gefühle seines Innern im vollendetsten technischen Ausdrucke zu geben, in klarster Gestalt äusserlich zu fassen u. zu fixieren bei höchster Reinheit des Satzes. Von seinen Kompositionen seien genannt 2 Messen (eine a capella, die andere instrumentiert), einige Kantaten, zahlreiche Motetten, geistliche Gesänge u. Lieder zu 4 Stimmen, dann einige Instrumentalkompositionen für Violin u. Klavier. Überall strebte er aber darnach, nicht für den Künstler u. Kunstkenner allein, sondern für die Menschen zu schreiben nach seinem Ausspruche: „Das Höchste der Kunst ist überall nicht für den Künstler u. Kunstkenner ausschliesslich da, sondern für Menschen." Er starb den 3. Jan. 1868.

Haydn, Joseph, der Schöpfer der neuern Symphonie u. des Quartetts, von welchem der Aufschwung der deutschen Instrumentalmusik seinen Ausgang genommen, ward geboren den 1. April 1732 zu Rohrau, einem Dorfe in Niederösterreich, nahe der ungarischen Grenze. Da die Biographie dieses grossen musikalischen Genius bekannt u. überall zu treffen ist, beschränken wir uns nur auf die Hervorhebung der bedeutendsten Momente seines Lebens. Die erste Bildung seiner vortrefflichen musikalischen Anlagen erhielt Haydn durch den Schuldirektor in Haimburg, wo er Gesang u. fast alle Saiten- u. Blasinstrumente erlernte, insoweit es einem 9jährigen Knaben möglich ist. Dann kam er als Singknabe auf den St. Stephansdomchor in Wien, wo der Kp.-M. Reutter vorteilhaft auf ihn einwirkte; aber seine hauptsächlichste Belehrung in theoretischer Hinsicht schöpfte er aus Mattheson's „Vollkommenen Kapellmeister" u. aus Fux's „Gradus ad Parnassum" u. übte sich fortwährend im Komponieren. In seinem 16. Lebensjahre musste er, da seine Stimme brach, das Kapellhaus verlassen u. war nun in vollster Ärmlichkeit auf Unterrichtgeben angewiesen. Nebenbei betrieb er aber in rastlosem Eifer die theoretische u. praktische Pflege seiner Kunst. Grossen Gewinn für die Komposition schöpfte er aus dem nicht eben angenehmen Bedientenverhältnis zu Porpora, in welches ihn sein armes Leben genötigt hatte. Um 1755 komponierte er sein erstes Quartett, welches Beifall gewann, u. dadurch ermuntert schritt er nun auf der Künstlerlaufbahn unaufhaltsam fort. 1759 erhielt er endlich als Musikmeister des Grafen Morzin in Wien eine sorgenfreie Existenz; 1761 trat er in gleicher Stellung mit 400 fl. Gehalt in die Dienste des Fürsten Esterhazzi, wo er bis zur Auflösung der fürstlichen Kapelle 1790 verblieb. Innerhalb dieser 30 Jahre schuf er die meisten seiner Sinfonien, das Oratorium „Die Rückkehr des Tobias," viele Messen u. andere Kirchenwerke u. mehrere Opern; auch

fällt in diese Zeit (1785) die Komposition der „Sieben Worte des Erlösers,“ von einem Domherrn aus Cadix bestellt u. ursprünglich für Instrumentalmusik komponiert, wozu erst später ein Kanonikus aus Passau den Text dichtete. Nach dem Tode des Fürsten Esterhazzi begann die Periode seiner grössten Schöpfungen. Bei einem zweimaligen längeren Aufenthalte in London komponierte er unter andern die 12 sogenannten englischen Sinfonien u. erfuhr überall die grössten Ehrenbezeugungen; die Universität Oxford ernannte ihn zum „Doktor der Musik.“ Von London brachte er auch den Text zu seinem Oratorium „Die Schöpfung“ mit, welches am 19. März 1798 zum ersten Male in Wien aufgeführt wurde, von wo es bald in alle Welt ausging. Darauf nahm er sein letztes Oratorium „Die Jahreszeiten“ in Angriff, vollendete es in 11 Monaten u. brachte es am 24. April 1801 zur Aufführung. Das war seine reichste u. letzte grössere Arbeit; die Kräfte begannen nun allmählich zu schwinden. Am 31. Mai 1809 entschlummerte der greise Tonkünstler in gänzlicher Entkräftung. — Unter seinen Kompositionen werden 15 Messen u. 10 kleinere Kirchenstücke aufgezählt, welche lange Zeit als Meisterstücke der Kirchenmusik gepriesen wurden. Diese irrtümliche Meinung konnte sich festsetzen, da die Neuheit u. der Glanz der durch Haydn (Mozart u. Beethoven) zu so hohem Aufschwung gebrachten Instrumentalmusik alles bezauberte u. verblendete, so dass die Vokalmusik in den Schatten gedrängt wurde; ferner trug dazu die Verflachung des religiösen u. kirchlichen Sinnes, den die unchristliche Philosophie überall mit Erfolg betrieb, dazu bei, dass man den kirchlichen Geist bei Seite setzte u. mit subjektiv für andächtig gehaltenen Gefühlen u. Produkten den lieben Gott ächt zu ehren wähnte. Die Kirchenmusiken Haydn's sind eben auch nichts anderes als Kinder seiner Zeit, u. es geschieht seinem Tonkünstlerruhme kein Abbruch, wenn ein wiedererwachtes religiös-kirchliches Bewusstsein seine Messen blos für rein musikalische, keineswegs aber für kirchlich-musikalische Kunstprodukte erklärt. Haydn teilt damit das Schicksal aller Kirchenkompositeure seiner u. der nachfolgenden bis auf die neueste Zeit — mit sehr wenigen Ausnahmen. Ein treffendes Urteil fällt Ambros („Kulturhistorische Bilder“), wenn er sagt: „Dass es unter Mozart's Messen einige Knabenarbeiten u. apokryphe giebt, ist gewiss; die gleichzeitige Kirchenmusik seines Freundes J. Haydn ist bekanntlich noch viel weltlicher; sie mahnt an süddeutsche u. italienische Kirchenfeste, die zugleich Volksfeste sind, wo das Leben seine bunteste Fülle in Freude u. Jubel ausbreitet. Es hat schon zu Haydn's Zeiten (Fürstbischof Graf zu Hohenwart verbot deren Aufführung zu Wien) Anstoss erregt. Die Antwort des frommen Greises an Carpani: „Wenn er an seinen Gott denke, so hüpfe ihm das Herz vor Freude u. da hüpfe denn seine Musik mit“ — ist freilich geeignet, den Strengsten, wenn nicht mit dem Werke, so doch mit dem

Komponisten zu versöhnen. Die Subjektivität des Komponisten u. die Zurückschiebung des Textes ist nirgends stärker hervorgetreten, als bei Haydn. Wie objektiv-gottesdienstlich ist dagegen die Musik Palestrina's!" Die erste umfassende Biographie von J. H. lieferte K. F. Pohl „Joseph Haydn." I. Bd. 1. Hälfte 1875, 2. Hälfte 1882.

Haydn, Michael, jüngerer Bruder des Vorigen, geb. zu Rohrau den 14 Sept. 1737, wurde 1757 Kp.-M. des Bischofs von Grosswardein u. 5 Jahre nachher Konzertmeister u. Musikdirektor zu Salzburg, wo er neben Mozart wirkte u. auch in dieser Stellung bis an sein Lebensende, den 10. Aug. 1810 verblieb. Er war nicht nur heimisch in allen Fächern der Musik, u. hatte alles in sich aufgenommen, was damals in Deutschland u. Italien in der Tonkunst zu Recht bestand, sondern er verarbeitete alles nach seiner Eigentümlichkeit. Er hatte zwar nicht die Genialität wie sein Bruder, aber er leistete immerhin Anerkennenswertes, besonders im Fache der kirchlichen Tonkunst, in welcher ihm selbst sein Bruder Joseph u. Mozart die Superiorität über ihnen zuerkennen. Wie er als Mensch ruhig, aber kräftig, bescheiden, aber fest, äusserst sorgfältig, aber keineswegs kleinlich war, so zeigte er sich auch in seinen Kompositionen. Seine Eigentümlichkeit war vermittelnder, ausgleichender Art, u. ging besonders darauf hinaus, die so verschiedenartigen Behandlungs- u. Schreibarten damaliger, vorzüglicher Meister Deutschlands u. Italiens im Geiste möglichst zu verbinden, wesshalb es nicht auffallen kann, dass auch seine Kirchenkompositionen viel weltlichen Beigeschmack zeigen. Seine Kompositionen sind zahlreich; ausser vielen weltlichen Stücken schrieb er viele Messen, eine Unzahl von Gradualien u. Offertorien, mehrere Litaneien, Vespern u. s. w., welche jetzt grossenteils ausser Gebrauch gesetzt sind, da die Instrumentierung sehr zopfig ist. Zu seinen Schülern zählen C. M. v. Weber u. A. Reicha.

Herbst, Johann Andreas, geb. 1588 zu Nürnberg, kam 1628 als Kp.-M. nach Frankfurt u. kehrte 1640 als solcher wieder in seine Vaterstadt zurück. 1650 ging er nochmals nach Frankfurt u. starb dort 24. Jan. 1666. Bekannt ist er vornehmlich durch einige theoret. Schriften: a) „Musica practica sive instructio pro symphoniacis . . ." Nürnberg 1642, eine Anleitung zum Singen (3 Auflagen); b) „Musica poetica sive Compendium melopoeticum . . ." Nürnberg 1643, eine kurze Anleitung zur Komposition in 12 Kapiteln; c) „Arte prattica et poetica . . ." Frankfurt 1653, worin er Anweisung giebt, einen Kontrapunkt zu fertigen, dann einen Contrapuncto a mente zu setzen; schliesslich fügt er eine Instruktion über den Generalbass an. Kompositionen von ihm sind: a) Melethema sacra Davidis et suspiria S. Gregorii ad Christum, 3 et 4 voc. Norimb. 1619. b) Theatrum amoris zu 5 u. 6 Stimmen, Nürnberg 1613, eine Sammlung von Liedern nach Art der Madrigale.

Heredia, Petrus, lebte im 17. Jhdt. in Rom, u. wird von J. B. Donius in seinem Werke „De praestantia musicae vet." als ein wohlerfahrener, feinst gebildeter Tonkünstler, Komponist u. Organist gepriesen; dieser rechnet es ihm zur besonderen Ehre, dass er, ausgezeichnet in jeder Musikgattung, auf seinen Rat u. nach seiner Angabe zuerst ein Werk komponiert habe, worin die Weise der Alten wieder beobachtet sei (veterum ac genuinorum tonorum mistura). Eine in der Münchener Bibliothek befindliche Messe trägt den Titel: „Missa super Cantu Romano, autore Petro Heredia Romano, IV voc. cum Org. Mense Octobri 1635." Ein Requiem erschien 1646 in einer Sammlung von Messen, gedruckt bei Giov. Fr. Grignani.

Heritier, Jean l', ein französischer Komponist, welcher in der ersten Hälfte des 16. Jhdts. lebte. Von seinen Kompositionen sind zwei Motetten in die Sammlung von P. Attaignant (Paris, 1534) aufgenommen. Auch P. Aaron zitiert eine Motette von ihm.

Hermann, mit dem Beinamen Contractus, der Lahme, weil er von der Gicht so gelähmt war, dass er ohne Beihülfe seine Lage nicht verändern konnte, war einer der berühmtesten Gelehrten u. vorzüglichsten Geschichtschreiber, sowie der tüchtigste Tonkünstler des 11. Jhdts. Geboren den 18. Juli 1013, aus dem Geschlechte der Grafen von Vehringen in Schwaben, kam er in seinem 7. Jahre in die Klosterschule zu St. Gallen, wo er sich besonders in den mathematischen Wissenschaften, in der Astronomie, Geometrie u. Musik auszeichnete. Im 30. Jahre trat er in den geistlichen Stand u. lebte fortan im Kloster Reichenau, wo er trotz seiner Gebrechlichkeit das Amt eines Lehrers verwaltete u. der Kunst u. Wissenschaft oblag. Von seinen körperlichen Leiden niedergedrückt starb er schon im 41. Jahre am 24. Sept. 1054, auf dem väterlichen Gute Aleshausen (Alschhausen bei Biberach). Neben seiner vorzüglichen Chronik u. ein paar astronomischen Schriften schrieb er auch ein Werk „De Monochordo" (Gerbert, Script. II. pag. 125). Er dichtete u. komponierte viele Kirchengesänge, namentlich einige Sequenzen oder Prosen von vorzüglicher Schönheit, welche Schubiger in sein Werk „Die Sängerschule St. Gallen" aufgenommen hat. Er wird auch von einigen für den Verfasser der Antiphonen „Salve Regina" u. „Alma redemtoris" gehalten. Er bildete sich auch eine eigentümliche Tonzeichenschrift, um sowohl das Steigen u. Fallen der Stimme, als auch die Intervalle anzudeuten; so e = Einklang, s = Halbton, t = Ganzton, d = Quart, ∂ = Quint, ein Punkt über dem Zeichen wies auf das Fallen, das Fehlen desselben auf das Steigen hin.

Hermesdorff, Michael, geb. 4. März 1833 zu Trier, wurde 28. Aug. 1859 zum Priester geweiht. Mit guten Musikkenntnissen ausgerüstet, hatte er damals schon vieles für die Kirche komponiert u. sich auch mit der Geschichte kirchlicher Kunst vertraut gemacht.

Zum Kaplan in Cues ernannt, bot ihm die dortige Bibliothek des Kardinals Nikolaus von Cusa wertvolles Material für die bereits vorbereitete Herausgabe der bisher ungedruckten trierischen Chorbücher nach den Pergament-Handschriften der Dombibliothek zu Trier. Das Graduale erschien 1863, das Antiphonale 1864. Im Herbst 1862 wurde er Domorganist u. Gesanglehrer am bischöfl. Priesterseminar zu Trier, zugleich übernahm er den Gesangunterricht u. später die Direktion an der Musikschule, u. von jetzt an namentlich entwickelte er eine reiche musikalische Thätigkeit. Er gründete 1869 den Diözesan-Cäcilienverein Trier, dessen Präses er bis zu seinem Tode, welcher 17. Januar 1885 erfolgte, blieb. Er veröffentlichte mehrere Kompositionen, Messen, Motetten, Orgelfugen, eine Chorgesangschule u. s. w. Mit dem Jahre 1872 übernahm er die Redaktion der seit 1862 von H. Oberhoffer redigierten kirchenmusikal. Zeitschrift „Caecilia" (bis 1878) u. gründete zugleich den „Choralverein zur Erforschung alter Handschriften behufs Wiederherstellung des Cantus S. Gregorii." In Verbindung damit gab er Guido's „Micrologus" heraus u. ein „Graduale ad normam cantus S. Gregorii."

Hesse, Adolph Friedrich, geb. den 30. Aug. 1809 zu Breslau bildete sich im Orgelspiel u. der Komposition unter Berner u. Köhler, u. wurde 1831 erster Organist bei St. Bernhardin in Breslau u. königl. Musikdirektor, als welcher er am 5. Aug. 1863 starb. Er ist anerkannt einer der bedeutendsten Organisten der Neuzeit; seine Orgelkompositionen zeichnen sich durch treffliche Arbeit, Fluss u. Wohlklang aus. Ausser 36 Heften Orgelkompositionen verschiedenen Inhalts hinterliess er 4 grosse Sinfonien, 4 Ouverturen, einige Quartette, 1 Oratorium „Tobias" u. a.

Heilička, Aloys, geb. zu Wildenschwert in Böhmen, den 21. März 1826, erhielt seine erste musikalische Bildung im Augustinerkloster zu Alt-Brünn, wohin der 10jährige Knabe als Diskantist kam, bildete sich dann in der Prager Organistenschule zum Organisten u. wurde als solcher 1849 in seiner Vaterstadt angestellt. Er komponierte ein Oratorium „Das verlorne Paradies," 10 Messen, 3 Requiem, viele Psalmen u. Litaneien.

Hobrecht, Jakob, ein Komponist aus der zweiten niederländischen Schule, geb. 1430 zu Utrecht, gest. 1506, war zuerst Kp.-M. zu Utrecht, dann von 1492—1504 zu Antwerpen u. erwarb sich durch seine Kompositionen, welche fast durchweg einen Zug strenger Erhabenheit zeigen, die höchste Achtung bei seinen Zeitgenossen. „Unter den Meistern vor Josquin, sagt W. Ambros, ist er die mächtigste Erscheinung, u. der Tonsatz bei ihm schon beträchtlich entwickelter, die Harmonie volltöniger als bei Okeghem, mit dem er übrigens alle Eigenheiten der Schule, alle Feinheiten, Spitzfindigkeiten u. Satzkünste gemein hat." Von seinen Werken hat Petrucci unter dem Titel „Misse Obrecht"

1503 zu Venedig 5 Messen veröffentlicht, und andere Messen dieses Meisters finden sich in Sammlungen dieser Zeit. Eine Anzahl bedeutender Motetten hat Petrucci in seine grosse Motettensammlung aufgenommen, einzelne treffen wir auch bei Glareau, Rhau u. a.; ausserdem kennt man noch Lieder (kleine Motetten) von ihm, u. eine „Passio D. N. J. Ch. secundum Matth.“ 4 voc.

Hofer, Andreas, dessen Geburtsjahr u. Abstammung noch unbekannt ist, war Benefiziat der St. Annakapelle in der Domkirche zu Salzburg u. von c. 1650—84 fürstbischöfl. Kp.-M. daselbst; er bildet den Übergang von der grossen zur schönen Periode der Dommusik. Er war ein Schüler des Stefano Bernardio (s. d.) u. befand sich nicht blos noch in vollem Besitze u. Leichtigkeit der alten Kunst des Kontrapunktes, sondern bediente sich auch schon freierer Melodien u. Modulationen, die er überdies mit schöner Instrumentation noch mehr zu beleben wusste. Gedruckt findet sich nur „Ver sacrum, sive flores musici 5 vocibus et totidem instrumentis producendi, pro Offertoriis servituri. Salisburgi 1677“; handschriftlich bewahrt der Domchor an Vokalmusik: I. Adventus, eine Sammlung 5stimmiger Introitus, Gradualien, Offertorien und Postkommunionen für die Adventzeit; II. Quadragesimale, eine Sammlung solcher für die Fastenzeit. Noch andere, auch zweichörige Kirchenstücke scheinen ihm anzugehören. An Instrumentalmessen sind nur noch zwei bekannt. H. starb 25. Febr. 1684 u. liegt in der Kirche zu St. Peter begraben.

Hoffmann, Karl Julius Adolph Hugo, geb. den 16. Febr. 1801 zu Ratibor, erhielt von seinem Vater, welcher Regenschori war, frühzeitig Unterricht in der Musik, so dass er schon in seinem elften Jahre im Komponieren von Kirchensachen sich versuchte. 1821 bezog er die Universität u. betrieb neben Philosophie u. Philologie fleissig Musik. Unterricht erteilte ihm Berner u. mit Schnabel pflegte er vertrauten Umgang. Nach einigen Reisen erhielt er die Direktion der Kapelle des Grafen von Reichenbach zu Goschütz, 1830 ward er Chordirektor der katholischen Hauptkirche zu Oppeln. Was ihm am meisten Namen gemacht hat, ist das Werk: „Die Tonkünstler Schlesiens, ein Beitrag zur Kunstgeschichte Schlesiens von 960—1830,“ welches 1830 bei Aderholz in Breslau erschien. Ausser vielen Aufsätzen in musikalischen Zeitschriften verfasste er auch eine „Litteratur der Musik des 18. u. 19. Jahrhunderts,“ eine „Geschichte der Musik bei den Troubadours, Provençalen und Minnesängern,“ eine „Geschichte des Meistergesanges,“ „Die Musik der Griechen und Römer“ u. dgl. Von Kompositionen sind ausser mehreren weltlichen Kompositionen zu nennen seine Melodien zu dem oppeln'schen christlichen Gesangbuch (83 Choräle seiner eigenen Komposition), vierstimmige geistliche Gesänge u. a.

Hofhaimer, Paul, Kaiser Maximilians I. berühmter Hofmusikus u. Organist, geb. 25. Jan. 1459 zu Radstadt an der Grenze von Steyermark, u. gest. 1537 zu Salzburg in seinem eigenen, nach ihm benannten Hause, wird als der gelehrteste Komponist u. kunstreichste Orgelspieler seiner Zeit gerühmt, welcher in einem Zeitraume von 30 Jahren durch keinen Nebenbuhler verdunkelt werden konnte. Seine Arbeiten halten, nach dem Zeugnisse des Luscinius, immer die wahre Mittelstrasse, korrekt u. bei aller tiefen Gründlichkeit dennoch stets gefällig blühend u. grossartig stylisiert. Er setzte viele Kirchenstücke, Choräle, die Oden des Horaz, Lautenstücke, 3-, 4- u. 5stimmige kanonische u. kontrapunktische Gesänge u. s. w, von welchen die Wiener Hofbibliothek fünf handschriftliche Quartbände besitzt; die k. Bibliothek in Berlin besitzt mehrere Orgelstücke von ihm. An seinem Orgelspiel wird die grosse Gewandtheit auf dem Manual wie auf dem Pedal u. seine Fertigkeit in der Durchführung auch der schwersten Themate gerühmt. Und alles das hatte er, da ihm nie ein ordentlicher Musikunterricht zu Teil wurde, durch sich selbst erworben. Er entwarf auch nach eigenen Grundsätzen feste Regeln für die Setzkunst. Sein kunstliebender Monarch erhob ihn zum Lohn für seine Verdienste in den Adelstand u. 1515 erhielt er den Ritterschlag. Sein Ruhm drang auch in's Ausland, u. von allen Ländern kamen viele, um den ausserordentlichen Meister zu hören u. seinen Unterricht zu geniessen.

Hollander, Christian, ein Kontrapunktist des 16. Jhdts., aus Holland gebürtig, stand in Diensten der Kaiser Ferdinand I. und Maximilian II. Man hat von ihm 4- bis 8stimm. geistliche u. weltliche Gesänge mit Instrumentalbegleitung, die 1570 zu München erschienen, u. dreistimmige Motetten, welche erst 1573 durch Johann Pichler von Schwandorf gesammelt u. herausgegeben wurden. 40 Motetten finden sich in mehreren Sammelwerken. — Ein anderer H. Sebastian, geb. zu Dortrecht am Ende des 15. Jhdts., war Kp.-M. des Herzogs Wilhelm I. von Bayern, u. Vorgänger Orlando Lasso's in diesem Amte.

Holzbauer, Ignaz, Sohn eines Lederhändlers zu Wien, geb. 1711, suchte als Knabe seine Neigung zur Musik, die von seinem Vater nicht beachtet wurde, dadurch zu befriedigen, dass er sich an die Singschüler des St. Stephanschors anschloss u. ihnen allerlei kleine Komödien verfertigte, wofür sie ihm im Gesang u. in den Instrumenten einige Unterweisung gaben. Begierig fasste er es auf u. ward auf diese Weise mit fast allen Instrumenten bekannt. Die Theorie der Musik studierte er heimlich nach dem „Gradus ad Parnassum" von Fux. Bald begann er sich in Kompositionen zu üben und um nach Italien zu kommen, trat er als Sekretär in die Dienste eines Grafen. Dann reiste er mit einem Wiener Arzte bis nach Venedig. Durch Fieber zur Rückkehr gezwungen, ging er wieder nach Wien, wo unterdessen sein Vater ihm bewilligte, sich der Tonkunst zu widmen.

1745 ward er als Musikdirektor am Hoftheater in Wien angestellt. Nach einer zweiten Reise durch Italien folgte er einem Rufe nach Stuttgart 1750, wo er ausschliesslich nur für die Kirche u. Kammer arbeitete, u a. 2 Oratorien, 21 Messen, 37 Motetten, Miserere u. s. w. 1753 zum Kp.-M. in Mannheim ernannt, komponierte er nun viele Jahre nur für die Bühne. 1756 unternahm er eine dritte Reise nach Italien, deren vorzüglicher Zielpunkt Rom war; später besuchte er Paris. Nach 1772 komponierte er wieder viele Kirchensachen, Messen, Psalmen, Motetten u. a. Er starb am 7. April 1783 an einer Brustentzündung.

Homilius, Gottfried August, geb. zu Rosenthal an der böhmischen Grenze am 2. Febr. 1714, seit 1742 Organist an der Frauenkirche zu Dresden, leistete im Orgelspiel Vortreffliches. 1755 wurde er Musikdirektor an den drei Hauptkirchen daselbst und Kantor an der Kreuzschule, die er zu besonderer Blüte brachte. Er verwendete seine übrige Zeit ganz auf Kirchenkompositionen u. war so anspruchslos, dass er das Wenigste davon durch Druck bekannt machte. In Chören ist er gross, in Arien aber kalt u. steif. Seine Motetten (mit deutschem Text) sind Muster dieser Gattung. Er starb den 1. Juli 1785 in Dresden.

Horak, Em. Wenzel, geb. den 1. Jan. 1800 zu Mscheno in Böhmen, begann seine musikalische Laufbahn als Chorknabe in Prag, woselbst er auch die lateinische Schule besuchte. Da ihm die Mittel fehlten, bei Tomaschek Unterricht zu nehmen, so war er bei seinen Studien zumeist auf sich selbst angewiesen. Er wirkte später als Organist u. Chorregent an der Adalbertskirche in Prag, 1834 erhielt er für sein „Te Deum" u. „Veni sancte Spiritus" den Preis u wurde später Mitglied des Mozarteums in Salzburg. Seine Messen (acht) waren früher sehr gesucht; doch gebricht manchmal den Melodien derselben der klassische Ernst u. die ruhige Kraft. Die Instrumente behandelt er, besonders in den neueren Werken, mit ziemlicher Einschränkung, — den Gesang lässt er gebührend hervortreten. Im Druck erschienen noch einige Gradualien u. einige wenige andere Kirchenstücke; ausserdem eine Gesangschule u. eine Abhandlung über die „Mehrdeutigkeit der Accorde." † 5. Septbr. 1871 als Regenschori an der Hauptpfarrkirche im Teyn zu Prag.

Hothby od. **Octobi, Ottobi,** P. Joannes, ein englischer Karmelitermönch, kam, nachdem er etwa seit 1444 in Florenz u. Ferrara verweilt hatte, 1467 nach Lucca, wo er achtzehn Jahre lang als Domkapellmeister, Gesanglehrer u. Vorsteher einer Schule wirkte. 1486 wurde er vom Könige von England heimberufen u. starb schon im folgenden Jahre Coussemaker edierte von ihm im III. Bd. der Script.: 1) „Proportiones" v. J. 1471; 2) „Contrapunctus"; 3) „de Cantu figurato." Ausser diesen kleinen Traktaten, welche nur Aufzeichnungen eines Schülers H.'s zu sein scheinen, macht er noch Meldung von

4) „Tractatus de proportionibus,“ 5) „Dialogus de arte musica,“ 6) „Epistola.“ Ächt aber sind: 7) „J. Octobi regule contrapuncti“ u. „Regule cantus mensuralis,“ welche (Coussemaker unbekannt) auf der Lyzeumsbibliothek zu Bologna vorhanden sind; ebenso 8) „Excitatio quaedam per refutationem,“ gegen Barth. Ramis gerichtet. Ebenfalls ächt erscheint 9) die von Coussemaker in seiner L'harmonie du moyen âge veröffentlichte „Calliopea.“ (Vgl. Kirchenmusik. Jahrbuch 1893.)

Hucbald, auch Ubaldus, Hubaldus genannt, ein in der mittelalterlichen Musikgeschichte hochgerühmter Name, geb. um 840, war ein Verwandter u. Schüler des durch Alcuin gebildeten Milo, welcher unter Ludwig dem Frommen der berühmten Klosterschule zu St. Amand sur l'Elnon in Flandern vorstand. Daher mag auch der Name „Monachus Elnonensis“ für Hucbald sich herschreiben. 872 folgte er seinem Lehrer in der Vorstandschaft des Klosters, 883 ging er nach dem Kloster St. Bertin, um dort die Klosterschule zu leiten, zehn Jahre später berief ihn der Erzbischof Fulco von Rheims zu sich, um die dortige Domschule zu verbessern. Im Jahre 900 kehrte er nach St. Amand zurück, das er nun nimmer verliess u. wo er 930 in hohem Alter starb. Die sein Grabdenkmal zierende Aufschrift rühmt an ihm besonders die Milde seines Wesens („simplex sine felle columba,“ eine Taube ohne Galle). Gerbert hat im I. Bande seiner Script. folgende Traktate unter dem Namen „Hucbald“ ediert: a) „De harmonica institutione“; „Alia musica“; „De mensura organ. fistularum“; „de cymbalorum ponderibus“; „de modis“; „de quinque Symphoniis“; b) „Musica enchiriadis“; c) „Commemoratio brevis de tonis et psalmis modulandis.“ Coussemaker veröffentlichte (II. Bd. 74) einen kurzen Traktat, den er betitelt: „Hucbaldi Monachi Elnonensis quaedam e musica enchiriade inedita,“ welcher aber einen ziemlichen Fortschritt über die Mus. enchiriad. hinaus lehrt. Während man schon früher Zweifel aussprach, ob alle diese Traktate einem Verfasser angehörten, u. Raym. Schlecht (Monatsblätter f. Musik-Gesch. 1874 S. 166) alle dem Hucbald vindicierte, sucht Dr. Hans Müller („Hucbald's echte u. unechte Schriften über Musik“ Leipzig 1884) nach ausgedehnten Untersuchungen zu beweisen, dass die „Mus. enchiriadis“ einem jüngeren Hucbald angehöre, als die „Institutio harmonica.“ Doch sei dem wie ihm wolle, beide Traktate (u. auch die Commemoratio) sind von hoher Wichtigkeit, namentlich die „Musica enchiriadis,“ in welcher sowohl von Linien, als auch von eigenen Tonzeichen (Dasian-Notierung) ausgedehnter Gebrauch gemacht u. die Gesänge der mehrstimmigen Musik, das Organum oder die Diaphonie gelehrt werden.

Hübner, Joseph, geb. zu Kleppelsdorf bei Lähe den 13. Aug. 1755, war besonders thätig in mehreren katholischen Gemeinden Schlesiens, auch in Breslau, wo er Pfarrer u. Universitätsprediger war, den allgemeinen deutschen Kirchengesang einzuführen. Als Ober-

konsistorialrath, Assessor. bei der k. Schuldirektion u. Domprediger, welche Ämter er nacheinander bekleidete, konnte er das begonnene Werk mit mehr durchgreifender Kraft fortsetzen, so dass Schlesien ihn als vorzüglichen Verbesserer des katholischen Kirchengesanges u. der Kirchenmusik in ehrendem Andenken hält. Er starb zu Breslau im Jahre 1810.

Hugo von Reutlingen, geb. 1285 od. 86, gest. 1359 od. 60, ist bekannt durch seinen (1488 in mehreren Ausgaben) zu Strassburg erschienenen Traktat: „Flores musice omnis cantus Gregoriani.“ (Siehe Monatshefte f. MGeschichte II. 57).

Hummel, Johann Nepomuk, geb. zu Pressburg den 14. Nov. 1778. Von seinem Vater, welcher Musikmeister im Militärstifte zu Wartburg war, wurde er schon in seinem vierten Jahre auf der Violine unterrichtet, zeigte aber mehr Talent zum Singen u. Klavierspielen. Nachdem sein Vater 1785 nach Wien gekommen war, genoss der Knabe zwei Jahre den Unterricht Mozart's; später studierte er den Kontrapunkt u. die Komposition unter Albrechtsberger u. Salieri, u. vorteilhaft wirkten auf seine Bildung auch die Werke Haydn's ein. Bald trat er mit seinen Kompositionen hervor u. kam dann in die Kapelle des Fürsten Esterhazy, in dessen Diensten er eine Messe in B schrieb. 1816 Kp.-M. in Stuttgart geworden, wendete er sich mit allem Eifer dem Pianofortespiel u. der Komposition für dies Instrument zu u. begründete von da an seinen europäischen Ruf als Klaviervirtuose; 1820 wurde er nach Weimar als Kp.-M. berufen. Von da aus machte er mehrere Kunstreisen nach Russland, Frankreich u. England, überall die höchsten Auszeichnungen geniessend. Er starb den 17. Okt. 1837. Von ihm existieren auch mehrere Messen, welche wohl massvoll im Satze gehalten, aber grösstenteils zu lang sind; dann ein Graduale u. ein Offertorium, welchen beiden es jedoch an kirchlichem Charakter gebricht. Sein verdienstlichstes Werk ist die grosse Klavierschule, die bei Haslinger in Wien verlegt ist.

J.

Jacopo von Bologna, ein italienischer Komponist des 14. Jhdts. u. Zeitgenosse des Franc. Landino. In einem Codex der k. Bibliothek zu Paris, welcher 199 Lieder zu 2 u. 3 Stimmen von Florentiner Tonkünstlern dieser Zeit enthält, befinden sich auch einige Gesänge von ihm, in der schwarzen Notierung aufgezeichnet.

Jacopone, auch Jacobus de Benedictis genannt, stammte aus der adeligen Familie Benedetti in Todi im Spoletanischen. Er widmete sich anfangs der Rechtskunde, ward aber durch den Tod seiner Frau,

welche beim Einsturz eines Saales erschlagen wurde, so erschüttert, dass er dem weltlichen Leben entsagte u. Franziskanermönch wurde. Als solcher trat er als Bussprediger auf u. hielt scharfe Strafpredigten, selbst gegen Papst Bonifaz VIII., welcher ihn dafür in den Kerker setzte. 1303 ward er wieder frei, starb aber schon 1306. Seine „Hymni et prosae sacrae“ sind öfter aufgelegt worden. Sein Name bleibt unvergänglich durch die Sequenz „Stabat mater,“ welche er im Kerker gedichtet (nach Einigen auch mit der Melodie versehen) haben soll.

Jacotin, ein niederländischer Kontrapunktist aus dem Anfange des 16. Jhdts., gest. 24. März 1529, war um 1479 Kapellan an Notre Dame zu Antwerpen. Im Verzeichnisse der Sänger in der päpstl. Kapelle (Bausteine von F. X. Haberl II) kommt der Name Jacotin zweimal, in den Jahren 1468 u. 1519 vor. 1510 erschienen 6stimm. Messen unter seinem Namen; in mehreren Sammlungen finden sich Motetten und Chansons von ihm. Messen von ihm finden sich in Msk. in Rom.

Jannaconi, Guiseppe, ein vortrefflicher Komponist der römischen Schule, war geb. um 1741 zu Rom. Anfangs von S. Rinaldini, einem päpstlichen Kapellsänger in Gesang u. Komposition unterrichtet, kam er später unter die Leitung des Gaetano Carpini, Kapellmeisters an der Jesuitenkirche. Mit Pasch. Pisari vereinigt arbeitete er an der Umschrift der Werke Palestrina's in Partitur, wobei er soviel Verständnis u. Talent an den Tag legte, dass Pisari ihn vor allen seinen Kollegen würdig hielt, ihm die Tradition der römischen Schule u. mit dieser jene Memoiren, welche ihm von seinen Vorgängern hinterlassen worden waren, anzuvertrauen. So ward Jannaconi ein vollkommener Meister in jeder Gattung des Styles, besonders entwickelte er im 8- u. 16-stimm. Satze eine geniale Kraft. Unter seinen vielen Schülern ist besonders J. Baini hervorzuheben, welcher von ihm auch viele Notizen, Manuskripte u. dgl. für sein Werk über Palestrina erhielt. 1811 wurde Jnnaconi als Zingarelli's Nachfolger Kp.-M. in St. Peter im Vatikan. Am 16. März 1816 starb er infolge eines Schlaganfalls. Die Santini'sche Sammlung in Rom besitzt viele Kirchenstücke von ihm, auch Fetis in Brüssel, darunter 16-stimm. Messen u. 16—24-stimm. Kanons. In der Proske'schen Bibliothek zu Regensburg finden sich von ihm mehrere Motetten, zu 4 Stimmen, „Tenuisti manum“ à 3 voc. in seiner Originalhandschrift mit der Jahrzahl 1794, ein „Te deum“ zu 4 voc. u. ein ebenfalls von seiner Hand höchst zierlich geschriebener Kanon.

Jannequin, Clement, ein berühmter französischer Kontrapunktist, unter der Regierung Franz I. lebend, hinterliess viele Kompositionen; von seinen Lebensumständen ist jedoch nichts bekannt. In den Archiven der päpstlichen Kapelle befinden sich Messen im Manuskript von ihm, 1533 erschienen in Paris 4stimm. Motetten, zu Venedig u. Paris zwei Sammlungen französ. Chansons. Besonders

berühmt waren seine „Inventiones musicales,“ Lyon 1544, eigentlich Tongemälde zu 4 u. 5 Singstimmen, welche unter andern folgende Titel führen: „Le caquet des femmes; le chant du rossignol; la chasse au cerf, u. s. w.“ Auch in mehreren Sammlungen des 16. Jhdts. finden sich Arbeiten von ihm.

Janowka, Thomas Balthasar, geb. zu Kuttenberg in Böhmen um 1660, war Licentiat der Philosophie u. Organist zu Prag, wo er 1701 das erste musikalische Wörterbuch der neuern Zeit herausgab mit dem Titel: „Clavis et Thesaurus magnae artis musicae etc.“

Janssen, N. A. ein holländischer Priester, war lange Zeit Organist in Löwen u. Gesanglehrer am erzbischöfl. Seminar in Mecheln. Ausser mehreren K.-Kompositionen erschien von ihm „Les vrais principes du chant grégorien“ (Mecheln, 1845), deutsch bearbeitet von J. E. B. Smeddink (Mainz 1846).

Jaspers, Carl, geb. 26. Juli 1835 zu Rees am Rhein, wo sein Vater Organist u. Chordirektor war, zeigte in frühester Jugend schon herrliche Geistesanlagen u. grosse Hinneigung zur Musik. 1858 zu Münster zum Priester geweiht, fungierte er als Kaplan zu Sonsbeck, Münster u. Kevelaer. 1864 befiel ihn ein Kehlkopfleiden u. er wurde als Kaplan nach Straelen ernannt, wo er sich um den Kirchengesang mit grossem Eifer annahm. In diese Zeit fällt die Komposition seiner ersten Messe für 4 gemischte Stimmen in G-dur; seine zweite Messe in F-dur wurde als Hauptvereinsgabe des Cäcilienvereins ausgegeben, durch sie wurde er auch als Komponist in weiteren Kreisen bekannt. Ende 1881 stellte er noch eine III. Messe fertig. Ausserdem schrieb er noch viele kleinere Stücke, die meist nicht an die Öffentlichkeit kamen. Von seinem langwierigen, harten Leiden erlöste ihn der Tod d. 28. Juni 1882.

Jelensperger, Daniel, 1797 in der Nähe von Mühlhausen geb., schon frühzeitig in der Musik unterrichtet, ward anfänglich in Mainz und Offenbach in Noten-Steindruckereien angestellt. Zu ähnlicher Beschäftigung kam er bald nach Paris. Dort begann er einige Zeit nachher seine höheren musikalischen Studien mit solchem Erfolge, dass er als Repetitor u. dann als Professor-Adjunct am Konservatorium angestellt wurde. 1830 erschien sein Werk „L'harmonie au commencement du 19. siècle et methode pour l'étudier“ zu Paris in Druck, welches Häser in Leipzig in deutscher Übersetzung herausgab. Jelensperger übersetzte in's Französische die Häser'sche Chorgesangschule und Hummels Klavierschule. Gestorben ist er am 31. Mai 1831 zu Mühlhausen.

Jeronimo, P. Francisco de, ein portugiesischer Hieronymitaner-Mönch, geb. zu Evora 1692, Kp.-M. in seinem Kloster zu Belem, schrieb viele 8—16-stimmige Responsorien, 8-stimm. Messen, Hymnen, Psalmen, Motetten u. a. m.

Jesus, Antonio de, aus Lissabon gebürtig, war Mönch u. von 1636 an bis zu seinem Tode, den 15. April 1682, Professor der Musik an der Universität zu Coimbra. Die Bibliothek zu Lissabon bewahrt Kompositionen von ihm. — Bernardino de Jesus, auch Sena genannt, geb. 1599 zu Lissabon, trat 1615 zu Vianna in den Franziskanerorden, u. war als vorzüglicher Sänger u. Komponist auch von König Johann IV. sehr geschätzt. Er starb den 10. April 1669; die dortige Bibliothek bewahrt mehrere seiner Kirchenkompositionen. — Gabriel de Jesus, ebenfalls ein Ordensgeistlicher, aus Leiria gebürtig um die Mitte des 17. Jhdts., wird gerühmt als Orgel- und Harfenspieler wie als Komponist. Besonders werden 5 seiner Motetten „Para as quinze Estaçones da via sagra etc.“ hervorgehoben.

Jngegnieri, Marco Antonio, geb. um 1545 zu Venedig, war bereits 1576 Kp.-M. an der Kathedrale zu Cremona, in welcher Stellung er wahrscheinlich bis zu seinem Tode, sicher bis 1591 verblieb. Er war Lehrer des Cl. Monteverde u. gab in Druck: ein Buch 5- u. 8stimm. Messen (1573); ein Buch 5stimm. Messen (1587); 4 Bücher Madrigale zu 4 u. 5 Stimmen (1578—1584); Sacrae cantiones 5stimmig (1576); Sacrae cantiones, 7—16stimm. (1589) u. Responsoria hebdomadae sanctae (1581). Auch in Sammlungen finden sich einige Madrigale von ihm.

Joanelli, Pietro, ein ital. Kontrapunktist des 16. Jhdts., geb. zu Gandino bei Bergamo. 1568 erschien von ihm zu Venedig eine Sammlung Motetten unter dem Titel „Novi atque Catholici Thesauri Musici libri quinque, quo selectissimae planeque novae, nec unquam in lucem editae cantiones sacrae, quas vulgo Moteta vocant, continentur 8, 7, 6, 5 ac 4 vocum, a praestantissimis ac hujus aetatis praecipuis Symphoniacis compositae . . . ad omnis generis instrumenta Musica accomodata.“ (Venedig 1568.) Die Proske'sche Bibliothek besitzt von diesem seltenen Werke, welches wegen der überaus grossen Reichhaltigkeit u. der darin vertretenen alten Autoren besonders kostbar ist, ein vollständiges u. prachtvolles illuminiertes Exemplar.

Joao, (Johann) IV. König von Portugal, geb. als Herzog von Braganza 1604, lebte bis in sein 36. Jahr aus Neigung als Privatmann ausschliesslich den Künsten u. Wissenschaften. Auch nach seiner Thronbesteigung, am 1. Sept. 1640, ward er dieser seiner Neigung nicht untreu. Ausser einigen musikalischen Abhandlungen komponierte er unter anderm viele Motetten, von denen 1674 zwei in Druck erschienen; auch besass er die ausgezeichnetste u. vollständigste musikalische Bibliothek in Portugal. Er starb am 6. Nov. 1656.

Johann Georg II., Kurfürst von Sachsen, geb. den 31. Mai 1613, regierend von 1656—1680, beschäftigte sich viel mit Musik, namentlich hat er viele Kirchenmusiken komponiert. Er starb zu Freiberg am 16. Aug. 1680.

Johannes Damascenus, der hl., über dessen Geburts- u. Todesjahr nichts bekannt ist, wird als der letzte der griechischen Kirchenväter bezeichnet; in ihm erstand der alten Kirche noch einmal ein gewaltiger Wortführer, da allenthalben im griech. Reiche ein Verfall um sich griff. Darum erhielt er auch den ehrenden Beinamen „Chrysorrhoas.“ Seine Thätigkeit fällt in die Zeit der Bilderstürmerei, um 726 trat er als theologischer Schriftsteller u. Vertheidiger der Bilder auf. In dem Kloster bei Jerusalem scheint er gestorben zu sein. Er wird auch unter die hervorragendsten Hymnendichter der griech. Kirche gezählt; zugleich wird von ihm gerühmt, dass er den liturgischen Gesang der griech. Kirche geordnet u. die byzantinische Notenschrift reformiert habe.

Johann von Fulda, Mönch, lebte gegen Ende des 9. Jhdts. u. war als Dichter u. Tonkünstler ein Schüler des Rhabanus Maurus. Er soll der erste gewesen sein, welcher in Deutschland Kirchengesänge in Musik setzte.

Johann Langus, Mönch zu St. Gallen u. vortrefflicher Musiker aus dem 10. Jhdt., versah mehrere von seinen Brüdern verfasste Prosen u. Sequenzen mit ausgezeichneten Melodien. — Ein Mönch Johannes zu St. Mathias bei Trier wird aus dem 11. Jhdt. auch gerühmt als gelehrt in allen Fächern, besonders aber ausgezeichnet in der Musik; er dichtete u. komponierte viele Gesänge u. Prosen.

Johann von Mantua, ein merkwürdiger musikalischer Schriftsteller des 14. Jhdts., geb. zu Namur, wo er sich hauptsächlich im Gesange ausbildete. In Italien, wohin er frühzeitig kam, studierte er neben den theologischen Wissenschaften auch die Musik unter Victorino von Feltri. Darauf trat er in ein Karthäuserkloster zu Mantua, woher auch sein Beiname „Mantuanus Carthusius.“ Hier erschien um 1380 seine berühmte musikalische Abhandlung „Libellus musicalis de ritu canendi etc.“, worin er vom Choralgesange, vom Monochord, von den Konsonanzen, den Kirchentönen, den Tonzeichen, der Solmisation u. vom Kontrapunkte handelt. Manuskripte davon finden sich im brittischen Museum u. in der vatikan. Bibliothek.

Jomelli, Nicolo, geb. den 10. Sept. 1714 zu Aversa im Neapolitanischen, wo er schon frühzeitig Musikunterricht erhielt, studierte um 1730 am Konservatorium della Pietà in Neapel. 1740 wurde er nach Rom berufen, wo er durch seine Opern die Römer ganz für sich gewann. Doch ging er in selben Jahre noch nach Bologna, wo er neben seiner Wirksamkeit für die Bühne die Ratschläge u. Belehrungen des P. Martini nicht unbenützt liess. 1747 wurde er zum Direktor des Konservatoriums degli Incurabili in Venedig ernannt, wo er auch mehrere doppelchörige Kirchenwerke schrieb. 1749 ward er Substitut des Kp.-M. Bencini an der St. Peterskirche in Rom u. blieb hier bis zu seiner Berufung als Hofkapellmeister in Stuttgart 1754 durch den

kunstsinnigen Herzog Carl von Württemberg, welche Stelle er ruhmvoll bis zur Auflösung der Hofkapelle 1768 bekleidete. Dann zog er sich wieder nach Neapel u. Aversa zurück, wo er 25. Aug. 1774 starb. Neben 44 Opern schrieb er an Kirchenwerken: mehrere Messen, Psalmen, Gradualien u. s. w., darunter ein doppelchöriges Dixit, Laudate, Miserere, Magnificat, sein berühmtes Miserere für 2 Soprane u. Orchester, ein Requiem.

Joseph, (Josephi) Georg, war um die Mitte des 17. Jhdts. Kapellmusiker des Fürstbischofs von Breslau. Er gab eine sehr gerühmte Sammlung geistlicher Lieder unter dem Titel „Heilige Seelenlust," (Breslau, 1668 und 1697) heraus.

Josquin des Près, auch Deprèz, Jodocus de Prato oder Pratensis, zuweilen auch Jossien genannt, gehört unter die merkwürdigsten Männer seiner Zeit, u. doch haben wir trotz seiner Berühmtheit nur sehr unzuverlässige Nachrichten über sein Geburts- u. Todesjahr, sowie über seine Herkunft. Niederländer, Deutsche, Franzosen u. Italiener stritten sich um die Ehre, ihn den Ihrigen zu nennen. Vielerlei Untersuchungen ergaben: Josquin, geb. zu Vermand bei St. Quentin in der eigentlichen Picardie (also ein Niederländer) um 1440, kam in seiner Jugend als Sängerknabe an das Collegiatstift in St. Quentin; nach seinem Stimmenwechsel ging er in die Musikschule Okenheim's (um 1544), um den Kontrapunkt zu studieren, worauf er wieder nach St. Quentin zurückkehrte u. so lange dort blieb, bis er unter Sixtus IV. (1471—1484) einen Ruf an die päpstliche Kapelle erhielt. Daselbst entfaltete er solche Talente, dass Baini von ihm sagt: ',Er war in kurzer Zeit das Ideal von ganz Europa geworden . . . Seine Kompositionen verdrängten in den Kapellen bald alles, was vor ihm da war." Von Rom ging er nach Cambrai u. wurde von Ludwig XII. König von Frankreich (nicht vor 1498) zum ersten Sänger an seiner Kapelle berufen. Er starb zu Condé am 27. Aug. 1521. Seine kontrapunktischen Arbeiten waren meisterhaft u. wurden stets als Muster anerkannt. Die päpstliche Kapelle bewahrt auch noch viele seiner Manuskripte, z. B. mehr als 20 Messen, u. eine grosse Sammlung Motetten. Die Proske'sche Bibliothek besitzt 9 Messen u. eine Menge Motetten, Psalmen, (darunter den 24stimm. „Qui habitat in adjutorio") u. die Codices, aus denen Proske eigenhändig diese Kompositionen in Partitur brachte.

Jouve, Esprit Gustave, Archäologe, Komponist u. musikalischer Schriftsteller, geb. am 1. Juni 1805 zu Buis (Dep. Drôme) seit 1839 Kanonikus an der Kathedrale zu Valence, gab folgende musikalische Werke heraus: „Etude hist. et philos. sur les principales écoles de composition musicale en Europe de 1350 à la première moitié du XVII. siècle" (Rennes, 1855); „Philosophie du chant" (Rennes, 1855); „Dictionnaire d'ésthetique chrétienne ou théorie du beau dans l'art chret.,

l'architecture, la musique etc." (Paris, 1856); „Lettres sur le mouvement liturgique romain en France durant le XIX. siècle" (Paris, 1858). Überdies veröffentlichte er mehrere Artikel über gregorianischen Choral u. dgl. in französischen Musikzeitschriften, abgesehen von Werken und Abhandlungen über andere Kunstgegenstände. Von seinen Kompositionen sind einige dreistimmige Messen mit Orchester und Orgel anzuführen.

Isaak, Heinrich, einer der ältesten u. tüchtigsten Kontrapunktisten Deutschlands, war aus Flandern gebürtig, Schüler Josquin's. Hochgeschätzt waren seine Kirchenkompositionen, von welchen Glareau rühmt, dass sie sich durch eine besondere Kraft u. Erhabenheit auszeichnen, u. von einer so vortrefflichen Harmonie verschönert werden, dass sie alles derzeitige überträfen. Bei den Italienern hiess er gewöhnlich „Arrigo Tedesco." Sein Ruhm verbreitete sich auch in Deutschland, so dass Kaiser Maximilian I. ihn zu seinem Kp.-M. ernannte. Von seinen Schülern ist der namhafteste Ludw. Senfl, der auch sein Nachfolger wurde. Isaaks Todesjahr mag etwa 1517 sein, da sein Testament v. 4. Dez. 1516 datiert ist. Seine Kompositionen sind zahlreich, sie finden sich in mehreren Sammlungen, die Münchener Bibliothek besitzt deren viele im Manuskript, die Proske'sche Bibliothek in Regensburg neben anderen auch sein Werk „Choralis Constantini" a 4 voc. in drei Teilen (Nürnberg 1555).

Isidor von Sevilla, (Hispalis) war zu Carthagena gegen Ende des 6. Jhdts. geboren. Im Jahre 600 folgte er seinem ältern Bruder Leander auf dem bischöflichen Sitze von Sevilla nach, den er bis zu seinem Tode, den 4. April 636, einnahm. Schon von seinen Zeitgenossen war er als der gelehrteste seines Jahrhunderts gepriesen; er umfasste alle Wissenschaften, die man in seiner Zeit betrieb. Unter seinen Werken zeichnet sich besonders der grosse compilatorische „Codex Originum sive Etymologiarum, XX. libr." aus, welcher auf die philosophische u. theologische Bildung der folgenden Zeit einen grossen Einfluss übte. Darin handeln die ersten 9 Kapitel des dritten Buches von der Musik, u. zwar werden noch die griechischen Theoremen vorgetragen. Gerbert führt diesen Traktat in seinen Script. eccl. I. p. 19 ff. auf.

Isuardi, Paolo, geb. zu Ferrara in der ersten Hälfte des 16. Jhdts., war Mönch im Kloster Montecassino, dann Superior dieses Klosters u. Kp.-M. an der Kathedrale zu Ferrara. Er starb in einem Alter von 60 Jahren. Man kennt von ihm mehrere Sammlungen Messen, Motetten, Psalmen, Falsibordoni u. s. w., die von 1561—1594 zu Venedig im Druck erschienen.

Judice, Cesare de, geb. den 28. Jan. 1607 zu Palermo, studierte in seiner Jugend neben den Wissenschaften auch die Musik mit grossem Fleisse. 1632 ward er Doktor u. 1650 Generalvisitator in Val di Note

zu Palermo, wo er auch am 13. September 1680 starb. Er komponierte mehrere zwei- bis vierstimmige konzertierende Madrigalen, auch Motetten u. 1666 ein Requiem zur Leichenfeier König Philipp IV. Von seinen Madrigalen u. Motetten erschienen 1628 eine Sammlung zu Messina, eine andre 1635 zu Palermo.

Jumentier, Bernard, geb. zu Lévas bei Chartres am 24. März 1749, war von seinen Eltern zum geistlichen Stande bestimmt, doch widmete er sich der Musik, welche er unter Delalande, Kp.-M. zu Chartres, studierte. In seinem 24. Jahre schon wurde er als Vorsteher der Maitrise in St. Malo angestellt; 1776 kam er als Kp.-M. an das k. Capitel von St. Quentin, woselbst er am 17. Dez. 1829 starb. Er schrieb viele Kirchensachen, welche gerühmt werden, von denen aber nichts im Druck erschien.

Jumilhac, Pierre Benoit de, ein Benediktinermönch aus der Mauriner-Kongregation, war im Jahre 1611 im Schlosse St. Jean de Ligoure, Diözese Limoges, geboren. Nachdem er seine philosophischen Studien vollendet hatte, trat er 1629 in das Benediktinerstift St. Remi in Rheims ein. Einen spätern kurzen Aufenthalt in Rom, wohin er von seinen Obern geschickt worden, benutzte er besonders auch dazu, unter dem Beistande der gelehrtesten Männer sich gründlich mit der Liturgie bekannt zu machen, wodurch er sich befähigte, nach seiner Rückkehr das Ceremoniale monasticum verbessert herauszugeben. Sein Hauptverdienst aber ist die Abfassung eines Choralgesangbuches, welches er eigentlich nur für die Kongregation bearbeitete, das aber doch eine weitere Verbreitung fand, in Frankreich auch später eines grossen Ansehens sich erfreute u. in neuester Zeit zu Paris wieder in neuer Auflage erschien. In diesem Werke, welches den Titel trägt: „La science et la pratique du plain-chant etc. par un Religieux Benedictin de la Congregation de S. Maur“ (Paris, 1673), fasst er alles zusammen, was auf die Theorie u. Praxis des Choralgesanges Bezug hat, u. lehrt es in 8 Hauptstücken, von denen jedes wieder in mehrere Unterabteilungen zerfällt. Da er dem Werke seinen Namen nicht beidrucken liess, versuchten es einige, die Autorschaft dem P. Jacob de Clerc zuzuschreiben, was aber Martenne gründlich widerlegt hat. Er bekleidete mehrere höhere Ämter seines Ordens, 1654 wurde er zum Generalvisitator der Provinz Toulouse, bald darauf zum Assistenten des P. Generals der Kongregation ernannt. 1660 begann er zu kränkeln, erholte sich jedoch wieder, bis ihn 1682 eine neue Krankheit befiel, welcher er nach kurzer Zeit im Kloster S. Germain de Près am 21. April desselben Jahres erlag.

Justinus à Despons, Karmelitermönch u. Organist zu Würzburg von 1711—1723, gab heraus: „Chirologia Organico-Musica,“ ein Lehrbuch des Orgelspiels, u. „Musikalische Arbeit und Kurzweil, d. i. kurze und gute Regel der Componir- und Schlagkunst u. s. w.“ In beiden

Werken sind auch längere Kompositionen von ihm enthalten; die Mehrzahl seiner Werke, die er seit 18 Jahren gearbeitet hatte, wurden ihm aber, wie er in der Vorrede zu ersterem Buche klagt, auf einer Reise an der italienischen Grenze geraubt.

K.

Kaim, Adolph, geb. 15. Juni 1825 zu Schelklingen bei Ulm, † 4. Aug. 1887 zu Biberach, genoss in seiner Jugend Musikunterricht von Pfarrer Reihing in Schmiechen, welcher ihn später auch in die Musiktheorie einführte. K. widmete sich dem Lehrfache u. erhielt 1848 die Unterlehrstelle in Biberach, woselbst er 1852 vom Stiftungsrate zum Chorregenten gewählt wurde. Dem Schulstande entsagend, betrachtete er es als seine wichtigste Aufgabe, seinen Chor, welcher bis dahin auch ein Kind seiner Zeit war, auf ernstere kirchliche Bahnen zu lenken. Die Idee des Cäcilienvereins ergriff er mit lebhaften Interesse u. ward der eifrigste Beförderer desselben in Württemberg. Von seinen Kompositionen erschienen im Druck: Missa „Jesu Redemptor," Missa S. Anna, Missa S. Caecilia, Missa S. Paulina, Missa S. Henrici, 1 Te Deum, Vesperpsalmen u. Hymnen, 1 Domine salvum fac, und mehrere weltliche Kompositionen.

Kammerlander, Carl, geb. den 30. April 1828 zu Weissenhorn in Schwaben, erlernte schon im elterlichen Hause tüchtig Musik, so dass er während seiner Studien in Augsburg die Organistenstelle zu St. Stephan 6 Jahre lang versehen konnte. Nach vollendeter dritter Gymnasialklasse wendete er sich ganz der Musik zu u. erhielt zuerst gründlichen Unterricht vom Domorganisten C. Kempter. Dann studierte er die besten Partituren, vorerst kirchlicher Musik, u. nahm an allen musikalischen Produktionen den lebhaftesten Anteil. Die Anerkennung seiner Kompositionen von Seite des Kapellmeisters C. L. Drobisch († 20. August 1854) ermutigte ihn, für den Studienchor St. Stephan mehrere Psalmen u. Gradualien u. einige Vokalmessen mit Orgelbegleitung zu komponieren. 1853 wurde er zum Chordirigenten an der Pfarrkirche St. Max in Augsburg, am 14. Febr. 1867 als solcher zu St. Moritz ernannt, seit 1871 Domkapellmeister. Von seinen Werken seien ausser den genannten noch bemerkt: viele Lieder u. Balladen mit Klavierbegleitung; Gesänge für Männerchöre; der XIII. Psalm für Gesang u. vollständiges Orchester; kleinere Kirchenmusiken u. a. † 24. Aug. 1892.

Kaiser, P. Isfrid, war um die Mitte des vorigen Jhdts. Mönch in einem schwäbischen Kloster u. ward damals zu den bessern Kirchenkomponisten gezählt. Mehrere Messen von ihm sind in Augsburg in Druck erschienen.

Kauer, Ferdinand, geb. den 8. Jan. 1751 in Klein-Thaya in Mähren, versah schon im Knabenalter den Organistendienst bei den Jesuiten in Znaym. Später kam er nach Wien, studierte bei Heidenreich den Kontrapunkt u. war abwechselnd an mehreren Theatern als Kp.-M. u. Kompositeur angestellt. Er starb den 13. April 1831 in ärmlichen Umständen. Ausser vielen Bühnen- u. Kammermusiken, Schulen u. Übungen schrieb er noch über 20 Messen, mehrere Requiems u. kleinere Kirchensachen.

Keck, Johann, Mönch im Benediktinerkloster Tegernsee, um die Mitte des 15. Jhdts., war geboren zu Gingen in der Diözese Augsburg u. lehrte daselbst auch längere Zeit als Professor der Theologie. Einen musikalischen Traktat von ihm hat Gerbert in seinen Script. eccl. III. pag. 319—329 abgedruckt: es werden darin besonders die geometrischen Proportionen der Musik abgehandelt.

Keinspeck, Michael, ein Tonkünstler des 15. Jhdts. aus Nürnberg, schrieb „Lilium musice plane," welches theoret. Werklein 1500 zu Augsburg durch Joh. Froschauer gedruckt erschien, u. 1506 zum zweiten Male aufgelegt wurde. Die Noten sind in Holzschnitt ausgeführt, u. es gehört das Werk zu den ältesten gedruckten musikalischen Büchern.

Keller, Max, geb. 1770 zu Trostberg in Oberbayern, Sohn eines Försters, erhielt schon frühzeitig Musikunterricht u. kam in seinem 10. Jahre als Singknabe in das benachbarte Benediktinerkloster Seeon, wo er neben den gewöhnlichen Studiengegenständen auch Unterricht im Orgelspiel u. Generalbass von seinem ältern Bruder Joseph, der daselbst Organist war, erhielt. Nach dessen Abgange versah der 18jährige Max den Organistendienst 10 Jahre lang, während welcher Zeit er Mich. Haydn in Salzburg kennen lernte. Diesen besuchte er öfter, um als Schüler seinen Unterricht in der Komposition zu geniessen. Von Seeon kam er nach Burghausen u. von dort 1801 nach Altötting als Kapellorganist, als welcher er bis 1851 wirkte. Hierauf pensioniert lebte er noch 4 Jahre daselbst, u. starb, geziert mit dem bayrischen Ludwigsverdienstorden, am 16. Sept. 1855, 85 Jahre alt. Er schrieb sehr vieles für die Kirche, einige grössere Messen, Requiem u. Litaneien, dann deutsche Messen u. noch viele andere Kirchenmusiken im leichten Style für kleinere u. Land-Chöre.

Keller, Michael, geb. den 29. Dez. 1800 in Oberelchingen bei Ulm, hatte schon in seiner Heimat Musikunterricht genossen, welchen er während seiner Studien in Augsburg unter Leitung des Domkapellmeisters Bühler fortsetzte. Seine grossen Fortschritte liessen ihn die Musik als seinen Lebensberuf wählen. Alsbald wurde er Organist bei St. Georg, dann zu St. Ulrich, 1835 Gesanglehrer bei St. Stephan, 1837 Chorregent daselbst, wo er die Aufführung älterer Kirchenwerke z. B. von Palestrina u. a. betrieb. Hier machte er, ganz dem Kirchlich-

Ernsten zugewendet, eine tüchtige Vorschule durch für die am 1. Okt. 1839 ihm übertragene Domkapellmeisterstelle, welcher er bis an sein Lebensende, den 3. April 1865, vorstand. Sein Talent u. sein beharrlicher Fleiss im Forschen, Denken, Versuchen, Prüfen der Werke der besten Meister, gepaart mit tüchtigen kontrapunktischen Studien, erwarben ihm auch als Komponist einen ansehnlichen Namen. Das vorzüglichste seiner Werke ist das „Canticum Zachariae," das alljährlich im Dome zu Augsburg in der Charwoche aufgeführt wurde; ausserdem komponierte er noch viele Gradualien und Offertorien, Hymnen und Antiphonen, Salve Regina (1840), Te Deum (1846), den Psalm „In exitu Israel" mit Instrumentalbegleitung u. a.

Kelz, Matthäus, ein Tonkünstler des 17. Jhdts., aus Bautzen gebürtig, studierte Musik in Italien, ward dann Kantor in Stargard (1626) u. einige Jahre später in Sorau. Wann er daselbst starb, ist unbekannt. Man kennt von ihm zwei theoretische Werke: „Isagoge musicae" u. „Tractatus de arte componendi," welche aber äusserst selten anzutreffen sind; ausserdem erschienen von ihm noch mehrere Gesang- u. Instrumental-Kompositionen.

Kempter, Carl, geb. den 17. Jan. 1819 zu Limbach, k. Ldgr. Burgau in Schwaben, zeichnete sich schon in seinem 12. Lebensjahre als gewandter Klavier- u. Orgelspieler aus. 1831 kam er nach Augsburg u. betrieb dort unter M. Kellers Leitung besonders Gesang, Klavier- u. Orgelspiel nebst Harmoniestudien, unter Dominik Violinspiel. Durch gründliches Studium gediegener Werke der alten u. neuen Zeit bildete er sich zu einem achtungswerten Komponisten heran. 1837 wurde er Organist zu St. Ulrich, 1. Nov. 1839 im Dom, 1865 nach Kellers Tod übernahm er dessen Stelle als Domkp.-M. Seine Schaffensthätigkeit war gross u. die Zahl seiner bisherigen Kompositionen steigt hoch; er schrieb besonders religiöse u. kirchliche Werke, von denen die Oratorien „Johannes," „Maria," „Die Hirten von Bethlehem," „Die Offenbarung des Herrn (3 Teile)," dann ungefähr 20 Messen, 4 Vespern, Litaneien, eine Sammlung verschiedener Kirchenstücke unter dem Titel „Der Landchorregent" etc. erwähnt seien, dann harmonisierte er auch die deutschen Kirchengesänge für die Diözese Augsburg unter Beteiligung des Domvikars M. Griot (1859). Er starb 11. März 1871.

Kempter, Friedrich, Bruder des Vorhergehenden, geb. zu Limbach den 17. Oktober 1810, ist seit 1841 Musiklehrer am Schullehrerseminar in Lauingen u. veröffentlichte einen „Unterricht und Übungen im Generalbass" eine „Auswahl systematisch geordneter Fingerübungen u. Klavierstücke" u. „Materialien zur Erlernung eines gediegenen Orgelspiels" (bei Böhm in Augsburg). Überdies komponierte er noch viele Kirchenstücke, Kantaten, Lieder u. s. w.

Kerl, Johann Caspar von, geb. 1625 in Sachsen, erhielt frühzeitig in Wien musikalischen Unterricht von dem Hofkapellmeister Valentini; später bildete er sich auf Kosten Kaiser Ferdinands III. in Rom unter Carissimi zu einem der berühmtesten Tonsetzer u. Organisten seiner Zeit aus. Bei der Krönung des Kaisers Leopold I. 1658 zu Frankfurt am Main riss der erzherzogliche Organist durch sein wundervolles Orgelspiel u. eine von ihm komponierte feierliche Messe alles zur Bewunderung hin, so dass der Kaiser ihn in den Adelsstand erhob u. die Kurfürsten von Bayern u. der Pfalz ihn als Kp.-M. zu gewinnen suchten. Kerl zog es vor, in bayrische Dienste zu treten u. übernahm sogleich die Direktion der kurfürstlich bayrischen Hofkapelle, als Nachfolger des Rudolph de Lassus. In München arbeitete er mit grossem Erfolge sowohl für die Kirche, als für die Bühne; er schrieb neben vielem Anderen kunstvoll gearbeitete Messen, Requiem, Motetten u. dgl. u. 3 Opern, in welchen er vorzüglich als eigentlicher Ausbildner u. gleichsam Schöpfer des Recitativ's erscheint. Ausser den von Fétis angegebenen Werken existiert noch in Manuskript ein „Requiem a 5 voc., auctore J. C. Kerl, Ser. Ferd. Mariae, Elect. Bavariae capellae Magistro. 1668." Allein die grosse Gunst, welche K. bei seinem Fürsten genoss, der ungeheure Beifall, mit welchem seine Opern gegeben wurden, erregten die Eifersucht der hochmütigen italienischen Sänger, die es vom Anfange her nur mit geheimen Unwillen geduldet hatten, dass ein Deutscher ihr Direktor war. Durch die deshalb angefachten Zwistigkeiten sah sich der Kurfürst genötigt, um sein Ansehen den Italienern gegenüber zu erhöhen, ihm den Titel eines kurfürstlichen Rates zu erteilen. Aber auch dann liessen die Italiener von ihren Intriguen nicht ab, so dass endlich Kerl, der Plackereien müde, nachdem er zuvor den Hochmut der auf ihre Geschicklichkeit nur allzuviel vertrauenden Italiener tief gedemütigt hatte, im Jahre 1673 wieder nach Wien zurückging, u. dort als Domorganist bei St. Stephan funktionierte. Er muss später wieder nach München gezogen sein, da er daselbst, am 13. Febr. 1693 gestorben, unter dem Titel eines kurfürstlichen Hofkapellmeisters begraben liegt. Man schreibt ihm auch ein theoretisches Werk „Compendiose relazione sopra il Contrapunto" (Manuskript) zu.

Kerle, Jakob von, in der ersten Hälfte des 16. Jhdts. zu Ypern in Flandern geboren, war Kanonikus zu Cambrai. Er scheint in seiner Jugend Italien besucht u. ungefähr 10 Jahre daselbst verlebt zu haben; auch wurden seine frühesten von 1562—1571 erschienenen Werke in Venedig gedruckt. Dr. C. Proske stellt dagegen auf Grund des Titels seiner Komposition „Preces speciales pro salubri generalis Concilii successu etc. etc." fest, dass Kerle in Diensten des Kardinal-Fürstbischofs von Augsburg, Otto von Trugsess gestanden u. wärend eines mehrjährigen Aufenthaltes in Rom ebendaselbst geblieben sei. Spätestens

muss er 1562 in des Kardinal's Dienste getreten sein, da eben diese Kompositionen „Preces" 1562 in erster Auflage erschienen; sein Verbleiben in dessen Diensten muss von längerer Zeit gewesen sein, da die Dedicationen späterer Werke, so von 1575, noch von Augsburg aus datiert sind. Später ward er Kp.-M. des Kaisers Rudolph II., wann aber, lässt sich nicht bestimmen. Seine Scala-Messe u. einige andere Messen widmete er einem Papst Gregor, wahrscheinlich dem Papst Gregor XIII. Sein Todesjahr muss um 1583 fallen. Viele Werke dieses Meisters sind in den vorzüglichsten Offizinen Italiens, Deutschlands u. Belgiens gedruckt u. unter die besten Leistungen seiner Zeit gezählt worden.

Kette, Albrecht, geb. 1726 unweit Schwarzenberg, erhielt von dem Hof- u. Domorganisten Bayer in Würzburg während seiner Studienlaufbahn musikalischen Unterricht u. trat nach dessen Tode 1749 an dessen Stelle, welche er bis zu seinem Lebensende 1767 mit Ehren bekleidete. Er komponierte viele Kirchensachen, Orgelstücke u. dgl.

Kienle, P. Ambrosius, geb. zu Laiz bei Sigmaringen (Hohenzollern) 8. Mai 1852, besuchte das Gymnasium letzterer Stadt u. trat nach kurzer Zeit des akademischen Studiums 1873 in das Benediktinerkloster Beuron. Durch den Kulturkampf 1875 mit seinen Ordensbrüdern ausgetrieben, lebte er in Tyrol, 1880 kam er nach Prag (Emaus), dann nach Steiermark (Sekkau) u. ist nun wieder in Beuron. Er hat sich vornehmlich dem Studium des Chorals u. der kathol. Liturgie gewidmet, beschäftigte sich längere Zeit mit den älteren Quellen der Choralgeschichte, besonders Choral-Handschriften, die er auf verschiedenen Reisen in Österreich, Deutschland u. Frankreich studierte. Als Lehrer des Chorals beteiligte er sich bei kirchenmusikalischen Lehrkursen, besonders in Wien u. Salzburg. Veröffentlicht ist von ihm die deutsche Übersetzung des klassischen Werkes „Mélodies grégoriennes von Dom. Jos. Pothier (Tournay 1881) u. „Choralschule" (Freiburg, Herder 1884), „Kleines kirchenmus. Handbuch" (ebenda 1893), ausserdem in Zeitschriften verschiedene Studien über Choral u. Liturgie.

Kiesewetter, Raphael Georg, weiland k. k. Österr. Hofrat, Referendar im Hofkriegsrat u. Kanzleidirektor, ein ausgezeichneter Musikschriftsteller u. vornehmlich Forscher im Gebiet der mittelalterlichen Tonkunst, war geb. den 29. August 1773 zu Holleschau in Mähren, wo sein Vater praktischer Arzt war. Vorerst als Flötenspieler u. ausgezeichneter Sänger hoch angesehen, widmete er sich bald dem wissenschaftlichen Teile seiner Kunst u. studierte bei Albrechtsberger den Generalbass u. einige Jahre nachher bei Hartmann den Kontrapunkt. Seit 1816 hatte er eine Partiturensammlung alter Musik angelegt, welche als ein Archiv für die harmonische Kunst, nicht sowohl durch die Masse, als durch die Seltenheit der aufgebrachten Proben in allen Stylen u. allen Schulen in ihrer Art höchst merkwürdig war. Die Resultate seiner Forschungen über die alte Musik

legte er in vortrefflichen Abhandlungen zumeist in der Leipziger allgemeinen musikalischen Zeitung nieder. Als grössere Werke von ihm sind zu nennen: „Geschichte der europäisch-abendländischen Musik, d. i. unserer heutigen Musik,“ Leipzig, Breitkopf & Härtel 1834 und 1846; „Die Verdienste der Niederländer um die Tonkunst“ (eine von der holländischen Akademie gekrönte Preisschrift u. 1828 in Amsterdam erschienen); „Über die Musik der neueren Griechen nebst freien Gedanken über altägyptische u. altgriechische Musik“ 1838; „Schicksale u. Beschaffenheit des weltlichen Gesanges vom frühen Mittelalter bis zur Erfindung des dramatischen Styls u. den Anfängen der Oper“ 1841; „Die Musik der Araber, nach Originalquellen dargestellt“ 1842; „Guido von Arezzo, sein Leben und Wirken“ 1840; „Der neuen Aristoxener zerstreute Aufsätze“ 1846. Alle diese Werke sind bei Breitkopf & Härtel in Leipzig erschienen. Auch die Herausgabe der Kandler'schen Bearbeitung des Lebens Palestrina's von Baini besorgte er. Der verdienstvolle Mann starb in Baden bei Wien am 1. Januar 1850.

Kimmerling, Robert, geb. zu Wien am 8. Dez. 1737, trat 16 Jahre alt in's Benediktinerstift Mölk ein. Während seiner theologischen Studien, die er in Wien machte, war Joseph Haydn sein Lehrer, bald auch sein wärmster Freund. Nach seiner Ordination wurde er Chordirektor in seinem Stifte, welche Stelle er 16 Jahre lang bekleidete. Er starb am 5. Dez. 1799, u. hinterliess viele Kirchensachen, unter denen eine doppelchörige Messe in C allen seinen Zeitgenossen als ein Meisterstück galt.

Kircher, Athanasius, ein gelehrter Jesuit, geb. zu Geiss im Fuldaischen am 2. Mai 1602, betrieb mit Eifer von Jugend auf Physik, Mathematik, orientalische Sprachkunde u. Musik, letztere sowohl spekulativ als praktisch. Nachdem er eine Zeit lang zu Würzburg Physik u. Mathematik dociert hatte, ging er nach Avignon u. von da nach Rom, wo er seine meisten Schriften herausgab, zu grossem Ansehen gelangte u. am 28. Nov. 1680 starb. Unter seinen Werken handeln von der Musik: „Musurgia universalis,“ Rom 1650, 2 Foliobände; „Oedipus aegyptiacus,“ Rom 1652—54, 3 Bände; „Phonurgia nova,“ Kempten 1673. Seine Schriften sind aber nur mit Vorsicht zu gebrauchen, da er auch viel Wunderliches u. Absurdes aufgenommen hat.

Kirms. Carl Ferdinand, geb. zu Dresden den 20. Dez. 1824, wurde in seinem 4. Lebensjahre infolge einer Augenentzündung blind. Von 1832—41 Zögling des k. Blindeninstitutes zu Dresden, in den letzten Jahren seines dortigen Aufenthaltes zugleich Musiklehrer u. Dirigent eines Musikchors seiner Mitzöglinge, bildete er da seine musikalischen Anlagen u. sein Kompositionstalent unter den besten Lehrern aus u. gewann eine hohe Fertigkeit im Spiel des Violoncell, der Violin, Orgel, Klavier u. a. Nach seinem Austritte aus dem

Institute machte er Kunstreisen durch Franken, Schwaben u. Österreich. Von 1848 an hielt er sich zu Donauwörth auf, wo er, bei seinem unregelmässigen Lebenswandel in grosse Verlegenheit geraten, endlich das Mitleid des dortigen Benefiziaten u. Chorregenten P. Rampis gewann, der ihn in sein Haus aufnahm u. auf seine sittliche Umgestaltung vorteilhaft einwirkte. Von da an (1852) datiert sich namentlich die Entwicklung seines Genius im Gebiete der Komposition, von da an begann für ihn mit einem regelmässigen Leben ein planmässiges Arbeiten u. auch das Verständnis u. die richtige Auffassung des kirchlichen Lebens u. der kirchlichen Texte, zugleich mit dem Unterrichte im katholischen Glauben, nachdem er wiederholt um Aufnahme in die Kirche gebeten. Nahe daran, das kathol. Glaubensbekenntnis öffentlich abzulegen, ereilte ihn plötzlich der Tod am 9. März 1854. — Als Komponist leistete er Erstaunliches u. arbeitete mit ungeheurer Leichtigkeit. Sein ganzer musikalischer Nachlass ging durch Kauf auf Rampis über u. besteht überhaupt in 25 Manuskripten Kirchenmusik, darunter 1 Te Deum, 2 Miserere (das eine 3stimmig), Ölbergandacht, 2 Litaneien, 2 kleine 3stimmige Messen, Requiem nebst Libera, Vesper in Es, Gradualien u. Offertorien; dann Lieder u. einige Instrumentalsätze. In Druck veröffentlichte Rampis 3 Messen (in C, F u. Es), Vesper in D; Studien für Violin (Berlin, Damköhler); ferner mehrere Lieder u. kleinere Kirchenstücke, unter diesen „Gradualien für die Sonn- u. Festtage des Kirchenjahres" u. a. m. Alle Kirchenmusiken wurden unter Mitwirkung seines Freundes u. Wohlthäters entworfen u. komponiert. Sie sind durchweg im neuen Style gehalten u. wollen nur „dazu beitragen, um allmählig einen Übergang zu bilden u. vorzubereiten auf den strengen Ernst der alten Kontrapunktisten u. des röm. Chorals."

Kirnberger, Joh. Philipp, Theoretiker u. Kontrapunktist, geb. den 24. April 1721 zu Saalfeld bei Rudolstadt. In Sondershausen bildete er sich zum geschickten Violin- u. Orgelspieler aus, 1739 ging er nach Leipzig u. genoss 2 Jahre lang den Unterricht Seb. Bach's. Nach einem mehrjährigen Aufenthalte in Polen kam er in die Berliner Hofkapelle u. erhielt durch Graun's Vermittlung die Kapellmeisterstelle bei der Prinzessin Amalie. Er starb daselbst am 27. Juli 1783. Als Tonsetzer war Kirnberger äusserst trocken u. steif, mehr Ruhm erntete er als theoretischer Schriftsteller. 1774—76 veröffentlichte er „Die Kunst des reinen Satzes," 2 Teile; 1781 „Grundsätze des Generalbasses"; „Anleitung zur Singkomposition" 1782 u. a. Zu bedauern ist, dass es der Darstellung seiner Ideen oft an der nötigen Klarheit mangelt. Die unter Kirnberger's Namen coursierenden „Die wahren Grundsätze der Harmonie" Berlin 1773, sowie die meisten musikalischen Artikel in Sulzer's „Theorie der schönen Künste" sind von seinem Schüler, dem Kp.-M. J. A. P. Schulz.

Klein, Bernhard, einer der bedeutenderen Komponisten des 19. Jhdts., namentlich im Fache der Kirchenmusik, geb. den 6. März 1793 zu Köln, genoss seit 1812 etliche Jahre den Rat u. gelegentlichen Unterricht Cherubini's in Paris u. sah sich fleissig in den Musikschätzen des Konservatoriums um. In seine Vaterstadt zurückgekehrt übernahm er die Leitung des Domchors u. des damit verbundenen Musikinstitutes, ward mit Thibeaut zu Heidelberg u. durch diesen mit den italienischen Meisterwerken der Tonkunst bekannt u. bildete sich 1819 in Berlin vollends aus. Hier nahm er bald seinen bleibenden Wohnsitz u. ward an der damals begründeten Organistenschule als Lehrer des Generalbasses u. Kontrapunktes, sowie als Musikdirektor u. Gesanglehrer an der Universität angestellt. Er starb am 9. Sept. 1832. — Von seinen Kompositionen seien genannt: eine Messe in D, ein 6stimmiges Magnificat, 8 Hefte Psalmen, Hymnen u. Motetten für Männerstimmen, einige Oratorien („Dido," „Jephta," „David") u. a. m. In seinen Arbeiten herrscht eine höchst edle Gesinnung u. poetisch gehobene Auffassung u. Anschauung nebst freier Beherrschung u. künstlerischer Vollendung auch der schwierigsten musikalischen Formen, aber seine Gedanken haben nicht immer einen absoluten musikalischen Wert u. hinreichende Eigentümlichkeit u. Frische der Erfindung.

Klingenstein, Bernhard, um 1600 Musikdirektor zu Augsburg, gehört unter die bessern Komponisten seiner Zeit. Von seinen Werken sind gedruckt: „Trinodiarum sacr. Pars I." Dillingen 1605; „Symphoniarum Pars I. 1, 2, 3—8 voc." München 1607; „Rosetum Marianum, 33 Lobgesänge für 3 Stimmen", Mainz 1609.

Knefel, Johann, geb. zu Lauban in der Oberlausitz, war in der ersten Hälfte des 16. Jhdts. Kp.-M. des Kurfürsten von der Pfalz. Gedruckt sind von seinen Werken: „XXXII Cantiones 5, 6 et 7 voc." Nürnberg 1571; „Cantus choralis musicis numeris 5 voc. inclusus" Nürnberg 1575; „Cantiones piae 5 et 6 voc." Nürnberg 1580; „Teutsche Liedlein" Frankfurt 1610.

Kolb, P. Carlmann, geb. zu Köstlarn in Niederbayern 1703, erhielt die Anfangsgründe in den Wissenschaften u. in der Musik als Chorknabe im Benediktinerkloster Aspach. Weitere Ausbildung erhielt er in Landshut, wo er so grosse Fortschritte im Orgelspiel machte, dass er damals schon als Meister galt. 1723 trat er ins Kloster Aspach selbst ein, 1724 legte er Profess ab, ward 1729 zum Priester geweiht u. dann zum beständigen Organisten bestellt. Er starb zu München den 15. Januar 1765. Von seinen Kompositionen ist bis jetzt durch Druck nur der I. Teil seiner Praeambula, Versetten u. Cadenzen in den 8 Kirchentonarten (mit dem Haupttitel: Certamen Aonium, Augsburg 1733) bekannt geworden.

Kolberer, Cajetan, Mönch im Benediktinerkloster Andechs in Oberbayern seit 1675, geb. zu Salzburg, gest. den 23. April 1732, komponierte vieles für die Kirche im kontrapunktischen Styl, unter anderm einen ganzen Cyklus Introitus, Gradualien u. Offertorien des ganzen Kirchenjahres, für 4 Singstimmen mit beziffertem Bass.

Koenen, Friedrich, geb. 30. April 1829 zu Rheinbach bei Bonn, † 6. Juli 1887, erhielt seinen ersten Musikunterricht von seinem Vater, der Lehrer war; den 4. Sept. 1854 zum Priester geweiht, fand er zu Köln im Sängerchore des kathol. Gesellenvereins zuerst Gelegenheit, für die Kirchenmusik thätig zu sein. 1862 ward er vom Kardinal von Geissel nach Regensburg gesandt, um unter Leitung des Domkapellmeisters J. Schrems u. des damaligen Seminar-Gesanglehrers Fr. Witt sich speziell dem Studium der K.-Musik zu widmen. Nach seiner Rückkehr von da wurde er Lehrer des liturg. Gesanges im erzbisch. Priesterseminar zu Köln u. bald darauf als Chordirigent in der Domkirche angestellt. Anfänglich pflegte er fast ausschliesslich die ältere K.-Musik Palestrina's u. seiner Zeitgenossen, später wandte er sich neben dieser auch der neuesten sich herausbildenden K.-Musik zu. Schon 1869 schloss er sich dem Cäcilienvereine an, wurde in dessen Referentenkollegium aufgenommen u. 1873 zum ersten Vicepräses des Vereins gewählt. 1869 gründete er den Diözesan-Cäcilienverein für die Erzdiözese Köln, dessen Präses er bis zu seinem Tode ebenfalls blieb, u. wirkte als solcher mit ausserordentlichem Erfolge. Am 2. Febr. 1879 wurde er zum Ehrenkanonikus an der Kathedrale zu Palestrina ernannt. Als Komponist war er sehr thätig, das zuletzt erschienene Werk trägt die Opus-Zahl 58; fast alle sind für kirchlichen Gebrauch bestimmt, Messen (Missa Trium Regum, Missa tertii toni, Missa S. Caeciliae, einige Messen für Männerchöre), 4stimm. Cantiones sacrae, Litaneien, 2- u. 3stimm. Kirchenlieder u. Gesänge für Frauenchöre, Te Deum, Psalm XLI, Gradualien, Sequenzen u. Offertorien der höchsten Festtage für Männerchor u. s. w., welche alle Aufnahme in den Vereinskatalog fanden.

Koenig, Thaddaeus, geb. 22. Sept. 1846 zu Haiming bei Burghausen als Sohn eines Lehrers, machte nach Absolvierung des Gymnasiums zu Metten 1865 seine philosophischen u. theologischen Studien in Freising u. wurde 1870 zum Priester geweiht. Nach kurzer seelsorglicher Thätigkeit ward er Chorregent in Laufen, seit 1873 wirkte er in gleicher Eigenschaft in Traunstein u. befindet sich seit 1893 als Beneficiat in München. Den ersten musikalischen Unterricht erhielt er von seinem Vater u. empfing während seiner Studien vielfache Anregung, grösstenteils bildete er sich aber durch Selbststudium zu einem achtungswürdigen Dirigenten u. Tonsetzer. Von seinen Werken sind in Druck erschienen: 5 Instrumentalmessen, 1 Messe für zwei Singstimmen u. Orgel, 2 Litaneien mit Orchester, die Motetten: „Tui sunt coeli“ u. „Veritas mea“ mit Orchester, u. a. m.

Königsperger, Fr. Marianus, geb. den 4. Dez. 1708 zu Roding in der Oberpfalz, genoss den ersten Musikunterricht als Singknabe im Benediktinerstifte Prüfening bei Regensburg, wo er auch 1734 das Ordenskleid nahm u. als Organist u. Chordirektor des Stiftes fungierte. Er genoss eines nicht unbedeutenden Rufes als Orgelspieler und Komponist. Von seinen vielen Werken sind 24 in Augsburg im Druck erschienen. Er starb am 10. Oktober 1769.

Kornmüller, P. Utto, geb. 5. Jan. 1824 zu Straubing, genoss von Jugend an Unterricht in der Musik, u. vervollkommnete sich darin während seiner Lyzealstudien zu Regensburg unter Joh. Schrems u. J. G. Mettenleiter. 1847 zum Priester geweiht diente er in der Seelsorge, 1857 trat er in das Benediktinerkloster Metten ein, wo er nicht lange nach seiner Profess 1858 den Chorregentendienst übernahm. Seine musikal. Schriften sind: „Der kathol. Kirchenchor" (Landshut 1868); „Die Musik beim liturg. Hochamte" (Rgsbg., Pustet 1871); „Lexikon der kirchl. Tonkunst" (2. Aufl. Rgsbg., Pawelek 1891); viele Referate in den Katalog des Cäcilienvereins u. viele Artikel u. Abhandlungen in Zeitschriften. Auch gab er einige kleine Kirchenmusikstücke in Druck.

Kothe, Bernhard, geb. 12. Mai 1821 zu Gröbnig in Schlesien, besuchte das k. Institut für Kirchenmusik in Berlin u. genoss auch den Unterricht von Dehn u. Marx daselbst; 1851 wurde er Kirchenmusikdirektor u. Schulmusiklehrer in Oppeln, von wo er 1869 als Seminarmusiklehrer nach Breslau ging. Von ihm erschienen Messen, Motetten, mehrere Sammlungen kirchlicher Gesänge, eine Gesanglehre, zwei sehr gute Sammlungen von Präludien in den alten u. neueren Tonarten; ferner gab er heraus: „Die Musik in der kathol. Kirche" (Breslau 1862) u. einen trefflichen „Abriss der Musikgeschichte für Lehrerseminarien" (1874); „Kleine Orgelbaulehre" (Leobschütz); eine neue Bearbeitung (4. Aufl.) von „Die Orgel u. ihr Bau. Von Seidel." Für den Cäcilienverein war er stets sehr thätig u. seiner Bemühung verdankt Breslau die Einführung desselben; er ist auch Referent des allgemeinen Cäcilienvereins. Auch seine beiden Brüder Alois (geb. 3. Okt. 1828, gest. 1868 als Seminar-Musiklehrer zu Breslau) und Wilhelm (geb. 8. Januar 1831, Sem.-Musiklehrer in Habelschwerdt) haben sich durch Herausgabe kirchl. Kompositionen u. Schulgesangswerke bekannt gemacht.

Krenn, Franz, geb. den 26. Febr. 1816 zu Dross in Niederösterreich, wo sein Vater Schullehrer u. ein tüchtiger Musiker war. Den ersten Unterricht im Generalbass u. Orgelspiele erhielt er von dem dortigen Pfarrer Ambros Schindelberger, einem ausgezeichneten Organisten, u. später von seinem Onkel Ignaz Heuritsch, einem Schüler Preindl's. Von 1834 an studierte er zu Wien bei Kapellmeister Ignaz Ritter v. Seyfried die Komposition, welcher ihn so lieb gewann, dass

er die unter seiner Leitung gearbeiteten Tonstücke allenthalben zur Aufführung empfahl u. ihm sogar Kompositionsschüler zuwies. 1844 wurde er Organist in der Leopoldstädter Hauptpfarrkirche, drei Jahre darnach Chorregent an der Mariahilferkirche, wo er sich hauptsächlich die Pflege altkirchlicher klassischer Vokalmusik angelegen sein liess. Gegenwärtig ist er (seit 1862) Kp.-M. an der k. k. Hofkirche zu St. Michael. 1869 wurde er auch Professor der Harmonie am Konservatorium der Gesellschaft der Musikfreunde; 1872 erhielt er vom hl. Vater den Sylvester-Orden. — Seine Kompositionen bestehen in: 2 Oratorien „die vier letzten Dinge" u. „Bonifazius," 1 Kantate, 15 Messen, 3 Requiem, 3 Te Deum, Veni sancte Spiritus, mehrere Gradualien, Offertorien, Hymnen, 3 Vespern, 1 Sinfonie, Quartetten, Klavierstücken, Liedern u. Chören, einer kleinen Orgelschule, einer Gesangslehre für Volksschulen u. a. Im Drucke sind bereits 54 Werke erschienen.

Kugelmann, Johann, ein Kontrapunktist des 16. Jhdts., lebte zu Königsberg u. blühte um 1540, aus welchem Jahre sich noch mehrere Kirchensachen seiner Komposition (in Augsburg gedruckt) auf der Münchener Bibliothek befinden.

L.

Lachner, Franz, Generalmusikdirektor u. königl. bayerischer Hofkapellmeister zu München, geb. den 2. April 1803 zu Rain, einem Städtchen an der Donau in Bayern, † 20. Jan. 1890, erhielt den ersten Musikunterricht im Seminar zu Neuburg von dem Rektor Eisenhofer. Dem Musikstudium sich ganz widmend, begab er sich 1823 nach Wien, wo er den Unterricht von Abbé Stadler u. Simon Sechter genoss u. 1826 zum Kp.-M. am Kärnthnerthor-Theater ernannt wurde. 1834 kam er in gleicher Stellung nach Mannheim, 1836 als Hofkapellmeister nach München, u. ward zur Krönung seiner ausgezeichneten Verdienste 1852 zum Generalmusikdirektor befördert. L. nimmt unter den Komponisten unsers Jahrhunderts eine besonders ehrenwerte Stellung ein; seine Werke sind ausgezeichnet durch Klarheit u. Fluss der Melodien, Schönheit der Form, gewandte Verarbeitung der Ideen, u. es ist ihm eine vollkommene Beherrschung der musikalischen Technik eigen. Neben zahlreichen weltlichen Kompositionen arbeitete er auch manchmal für die Kirche. Von seinen kirchlichen Werken führen wir an: ein grosses 4stimm. Miserere, ein grosses instrumentiertes Requiem, mehrere 8stimm. Vokalmessen u. viele 4—6stimm. Messen, Gradualien u. Offertorien, auch eine 3stimm. Messe für Frauenstimmen.

Ladurner, Joseph Alois, geb. den 7. März 1769 zu Algund bei Meran, machte seine Studien im Kloster Benediktbeuern, wo er auch Unterricht im Singen u. Klavierspielen erhielt. Von 1792 an studierte er in München Philosophie u. Theologie u. genoss eine Zeit lang den gründlichen kontrapunktischen Unterricht des Jos. Gratz. 1798 kam er nach Brixen, wurde im folgenden Jahre zum Priester geweiht u. 1816 zum Konsistorialrat u. Hofkaplan daselbst ernannt. Er starb den 20. Februar 1851. Trotz seiner vielen Berufsgeschäfte pflegte er doch eifrig die Tonkunst; ausser mehreren weltlichen Musiken sind auch einige Kirchenstücke von ihm erschienen.

Lafage, Just-Adrian Lenoir de, ein verdienter Musikgelehrter u. Schriftsteller, geb. 28. März 1801 zu Paris, gest. 8. März 1862 im Irrenhause zu Charenton, Schüler von Perne u. Choron, widmete sich zuerst dem Gesangunterrichte, ging 1828, unterstützt durch ein Stipendium, nach Italien u. erwarb sich bei Baini in Rom gründliche Kenntnisse im Style der römischen Schule u. im Choral. Nach seiner Rückkehr 1829 wurde er Kp.-M. an der Kirche St. Etienne in Paris. 1833—36 ging er nochmals nach Italien u. Spanien u. durchforschte die Bibliotheken u. Musikarchive dieser Länder; ebenso besuchte er auch Deutschland u. England. Dann warf er sich mit Feuereifer auf Komposition, theoretische u. didaktische Schriftstellerei u. suchte den Choral u. die kontrapunktische Musik in Frankreich zu heben, doch mit wenig Erfolg. Das Übermass der Arbeiten veranlasste zuletzt bei ihm eine Geistesstörung. Von seinen Schriften seien genannt: „Manuel complet de musique vocale et instrumental“ (1836—38, 6 Bände, von Choron skizziert hinterlassen); „Histoire génerale de la musique et de la danse“ (1844, 2 Bde.); „Miscellanées musicales“ (1844, Biographisches über verschiedene Musiker); Biographische Notizen über Mattei, Zingarelli, Baini, Donizetti u. a.; Essai de diphtérographie musicale“; „Cours complet de plain-chant (1855—56, 2 Bde., sein Hauptwerk) u. a. Für die Kirche komponierte er vieles. 1859 begründete er die Zeitschrift „Le plain-chant.“

Lalande, Michel Richard de, geb. den 15. Dez. 1657 zu Paris, kam sehr frühe als Chorknabe an die Kirche St. Germain-l'Auxerrois, wo sich der Musikdirektor Chaperon besonders um ihn annahm u. dem talentvollen Knaben Unterricht im Gesange, auf mehreren Instrumenten u. in der Komposition erteilte. Später betrieb er mit grösstem Eifer das Orgelspiel u. ward 1683 einer der vier königl. Kapellmeister. Ludwig XIV., der ihn vorzüglich schätzte, trug die vier Kapellmeisterstellen auf seine Person allein über, gab ihm reiche Pensionen u. machte ihn zum Ritter des St. Michaelordens. Er starb am 18. Juni 1726, u. hinterliess den Ruhm, der beste Kirchenkomponist seiner Zeit in Frankreich gewesen zu sein. Viele seiner Motetten (mit Orchester) waren nach seinem Tode noch sehr geschätzt.

Lambillotte, P. Louis, geb. den 27. März 1797 zu Chaleroi im Hennegau, trat 1825 in die Gesellschaft Jesu, wendete viele Jahre tiefen Studiums (von 1842 ab) auf die Wiederherstellung des reinen Choralgesanges. Er machte viele Reisen zu diesem Zweck sowohl in Frankreich als nach England, Deutschland, Italien, u. verglich eine grosse Anzahl der ältesten handschriftlichen neumierten Antiphonarien. Mit einem Aufwande grosser Gelehrsamkeit suchte er die Neumenschrift zu entziffern, was ihm wohl teilweise gelang, aber doch nicht zur vollständigen Enträtselung der so notierten Melodien führte. Er gab 1851 zu Paris die Handschrift von St. Gallen im Facsimilie unter dem Titel: „Antiphonaire de S. Gregoire" heraus u. fügte mehrere erläuternde Abhandlungen hinzu. Er starb den 27. Febr. 1855 zu Vaugirard. Die Fortsetzung seiner Arbeiten besorgte der Jesuit P. Dufour. Ausserdem erschienen von ihm: „Musée des organistes celebres," Paris; „Esthétique, théorie et pratique du chant grégorien restauré," nach L.'s Tode herausgegeben von Dufour, Paris 1855; ebenso „Méthode pour bien exécuter le chant grégorien" (Paris, 1857); „Quelques mots sur la réstauration du chant liturgique etc." (Paris, 1855); dann ein Vesperale u. ein Graduale mit doppelter (alter u. moderner) Notation (Paris, 1856). In letzteren hatte er die Gesänge der im Laufe der Jahrhunderte angewachsenen, unverhältnismässig ausgedehnten Jubilen ziemlich entkleidet, was ihm von manchen französischen Kritikern bitteren Tadel zuzog. Vor 1843 hatte er vieles für die Kirche komponiert, was aber ohne Bedeutung ist.

Landi, Stefano, geb. zu Rom am Ende des 16. Jhdts., ward 1629 in das päpstliche Sängerkollegium aufgenommen; er starb um 1640. (Messen, Psalmen, Madrigalen u. a. m.)

Landino, Francesco, auch Francesco degli Organi genannt wegen seines vorzüglichen Orgelspiels, geb. um 1325 zu Florenz, wo er auch 4. Sept. 1397 starb, verlor in seiner Kindheit durch die Blattern das Augenlicht, aber sein musikalisches Talent entwickelte sich gleichwohl vortrefflich u. machte ihn zum Liebling u. zur musikalischen Zierde seiner Vaterstadt. Seine Kompositionen, von denen Fétis einige auf der Pariser Bibliothek entdeckte, zeichnen sich vor denen seiner Zeitgenossen durch harmonischen u. melodischen Reiz aus.

Lanfranco, Giov. Maria, geb. zu Terentio im Permesanischen, war in der ersten Hälfte des 16. Jhdts. Kp.-M. zu Brescia, wo auch sein sehr selten gewordenes u. geschätztes Buch: „Scintille de Musica, che monstrano a leggere il Canto fermo e figurato, gli accidenti della Note misurate, le proportioni, i tuoni, il Contrapunto e la divisione del Monochordo, con la accordatura de varii instrumenti, della quale nasce un Modo, onde ciascune per le stesso imparare potra le voci di ut re mi fa sol." 1533 erschien. Er handelt darin in 4 Teilen den Gesang u. dessen Figuren, den Mensuralgesang mit den Proportionen

u. dgl., die 8 regulären Töne, den Kontrapunkt u. die verschiedenen Instrumente ab. Notenbeispiele finden sich darin nicht.

Lange (Langius), Hieronymus Georg, aus Havelberg in der Mark, lebte zu Ende des 16. Jhdts. in Breslau, zeichnete sich durch gute musikalische Kenntnisse u. Fertigkeiten aus u. starb am 1. Mai 1587. (4—8stimm. „Cantiones sacrae,“ Nürnberg 1580 u. 1584).

Lapini, Carlo, geb. 1724 zu Siena, ein ausgezeichneter Musiker, war von 1757 bis zu seinem Tode, den 28. Okt. 1802 Kp.-M. an der Stiftskirche seiner Vaterstadt. (Viele Kirchensachen in Manuskr.)

Lappi, Pietro, geb. zu Florenz in der zweiten Hälfte des 16. Jhdts., u. Kp.-M. an der Kirche St. Maria delle Grazie, gab von 1600 bis 1629 Messen, Motetten u. dgl. zu Venedig im Druck heraus.

La Rue, Pierre de, (Petrus Platensis), einer der hervorragendsten niederländ. Kontrapunktisten des 15.—16. Jhdts., Zeitgenosse Josquins, Schüler Okeghems, war ein vorzüglicher Meister in allen kontrapunkt. Künsten. Seine Werke tragen den Stempel erhabener Grösse, es mangelt ihnen aber auch nicht Wohlklang u. Anmut. Gedruckt sind von ihm erhalten: ein Buch Messen, gedruckt von Petrucci 1513; mehrere Messen sind in Mess-Sammlungen von Petrucci aufgenommen. Im Manuskript sind solche auf der Brüsseler, Mechliner Bibliothek, zu München u. im Archive der päpstl. Kapelle in Rom. Sein Geburts- u. Todesjahr sind unbekannt. In den Rechnungen des burgundischen Hofes kommt er 1477 u. 1497 als Sänger in der Kapelle vor. 1501 erhielt er eine Präbende in Courtrai, 1510 leistet er Verzicht auf eine solche bei der St. Albinskirche in Namur.

Lasser, Joh. Bapt., Sänger u. Komponist, geb. zu Steinkirchen in Unter-Österreich am 12. Aug. 1751, gest. als kurfürstlicher Hof- u. Kammersänger in München den 21. Okt. 1805, hat sich durch seine gediegene „Vollständige Anleitung zur Singkunst“ (1798), sowie durch viele Operetten einen Namen gemacht; er schrieb auch manches für die Kirche.

Lasso, Orlando di (Roland de Lattre) war 1532 zu Mons im Hennegau geboren. Seine Jugendjahre umgiebt ein sagenhaftes, noch nicht aufgehelltes Dunkel. Er soll vorerst Singknabe an der St. Nikolauskirche zu Mons gewesen sein u. durch seine herrliche Stimme Aufsehen erregt haben. Sicherer ist, dass er sich grosser Gönner erfreute u. besonders die Gunst des kunstsinnigen Feldherrn Carls V., Ferdinand von Gonzaga, genoss, mit welchem er nach Italien zog. In Mailand, Sizilien, Neapel u. Rom machte er nun seine Lehr- u. Wanderjahre durch. Dieser Bildungsgang machte ihn mit allen Stylgattungen dieser Epoche u. mit den besten Komponisten bekannt u. befähigte den 20jährigen Jüngling 1552 mit seinen Leistungen an die Öffentlichkeit zu treten. Auf seiner Rückreise von Rom nach Antwerpen scheint er ein Buch 5stimm. Madrigale dem Verleger Ant.

Gardano (1555) überlassen zu haben; im gleichen Jahre erschien zu Antwerpen ein Buch 4stimm. Madrigale u. Chansons von ihm. Ende des Jahres 1556 ward er vom bayr. Herzog Albrecht V. für dessen Hofkapelle in München gewonnen u. von 1562 an stand er dieser Kapelle als Kp.-M. bis zu seinem Tode vor. Nun beginnt die glücklichste u. fruchtreichste Epoche seines Lebens; sein edler Sinn, sein freundliches, einnehmendes Wesen, sowie seine Talente erwarben ihm bald die Gunst des Hofes u. des Volkes, u. die ausgezeichneten Erfolge seiner Wirksamkeit als Leiter einer der herrlichsten Kapellen Europa's (sie zählte an 90 Musiker, teilweise von hohem Range u. bot die reichsten Hilfsquellen dar; ein Chronist zählt 12 Bassisten, 15 Tenoristen, 13 Altisten, 16 Kapellknaben, 5 oder 6 Castraten, 30 Instrumentalisten auf) als unermüdlicher weltberühmter Komponist in allen Gattungen damaliger Musik verschafften seinem Namen nicht allein die einstimmige Anerkennung der Künstler u. Kunstfreunde, sondern gewannen ihm zugleich die Gunst der Grossen in solchem Grade, wie sich deren kein Mitgenosse unsers Meisters rühmen durfte. Von 1560—1577 edierte er die meisten seiner Werke, welche allenthalben bewundert wurden, besonders erregten seine Busspsalmen, wo er sich zur vollkommenen Höhe eines Genie's aufschwang, grosses u. wohlverdientes Aufsehen. Man nannte ihn den Fürsten der Tonkunst, den Orpheus unter den Musikern, den Dichter der Deutschen, u. die Auszeichnungen wie die Gunst des Papstes, der Kaiser u. Könige vollendeten seinen Triumph. 1571 reiste er auf Drängen des Musikers u. Verlegers Adr. le Roy nach Paris, wo er von König Carl IX. hoch geehrt u. reichlich beschenkt wurde. 1574 begab er sich über Mantua nach Rom, wo ihn Papst Gregor XIII., welchem er den 2. Band seines „Patrocinium Musices" dediziert hatte, zum Cavaliere ernannte. 1570 schon hatte Kaiser Maximilian II. ihn mit allen seinen Nachkommen in den deutschen Adelstand erhoben. Nach des Herzogs Albrecht V. Tode (1579) bewahrte ihm dessen Nachfolger, Wilhelm V., mit welchem er bisher schon in regem Briefwechsel stand, das gleiche Wohlwollen, ja erhöhte es noch.

Noch im hohen Alter lieferte er eine Menge Werke u. seine Thätigkeit schien sich mit den Jahren neu zu beleben; da traf den Meister plötzlich eine Geistesschwäche u. erdrückende Melancholie, welche 14. Juni 1594 seinem ruhmreichen Leben u. Wirken ein Ziel setzte. Die Franziskaner in München begruben ihn in ihrer Kirche, wo ein erhabenes Denkmal, mit lateinischen Versen seinen Ruhm verkündend, errichtet wurde. Seine Kunst lebte in seinen Söhnen u. Schülern noch lange fort, aber in seinen Werken ist er unsterblich geworden. König Ludwig I. von Bayern errichtete der unvergänglichen Grösse dieses Meisters ein ehrendes Prachtdenkmal.

„Orlandus de Lassus ist, wie Dr. Proske sagt, ein universeller Geist. Keiner seiner Zeitgenossen besass eine solche Klarheit des

Willens, übte eine solche Herrschaft über alle Intentionen der Kunst, dass er stets mit sicherer Hand erfasste, was er für sein Tongebilde bedurfte. Von dem Contemplativen der Kirche bis zum heitersten Wechsel profaner Gesangsweise fehlte ihm nie Zeit, Stimmung u. Erfolg. Gross im Lyrischen u. Epischen würde er am grössten im Dramatischen geworden sein, wenn seine Zeit diese Musikgattung besessen hätte. Gross in der Kirche und Welt hatte Lassus das Nationale aller damaligen europäischen Musik dergestalt in sich aufgenommen, dass es als ein charakteristisches Ganze in ihm ausgeprägt lag, u. man das speziell Italienische, Niederländische, Deutsche oder Französische nicht mehr nachzuweisen vermochte." Er adelte die strengere u. ältere Weise der Niederländer durch die den italienischen Meistern eigene ästhetische Schönheit u. Anmut u. half so mächtig zur Vollendung des figurierten Kontrapunktes. Doch liess ihn sein Leben auf Reisen u. am Hofe, immerfort für Kirche u. Welt zugleich beschäftigt, hinter jener hohen kirchlichen Strenge zurückbleiben, mit welcher wir den grossen Meister des Südens bei fortschreitendem Leben in immer geschlossenerem Kreise der Kirche an ihrem Mittelpunkte dienen sehen. Will man die wahre Grösse des Meisters kennen lernen, so muss man sein Meisterwerk, die Busspsalmen, einsehen u. diese mächtigen Harmonieen, diesen grossartigen ausdrucksvollen Styl, voll Salbung u. religiöser Schönheiten betrachten, wo er Palestrina gleich zu kommen scheint.

Als Komponist entwickelte er eine ungeheure Thätigkeit; nach ungefährer Schätzung hat er 1572 kirchliche Stücke aller Gattung u. 765 profane (italienische, deutsche u. französische Gesänge, Madrigale u. dgl.) geliefert. Seine sämtlichen Werke erscheinen jetzt in Partitur in prachtvoller Ausstattung (redigiert von Dr. F. X. Haberl) bei Breitkopf & Härtel in Leipzig. Das „Magnum opus musicum," welches erst nach Lasso's Tod von seinen Söhnen herausgegeben wurde, füllt allein schon 10 Partiturbände. (Es existiert auch ein Orgelbass (Basso continuo) zu diesem Motettenwerk, gefertigt von Gasparus Vincentius, Organisten zu Würzburg, u. nach dessen Tode von seinen Kindern 1625 herausgegeben). 1619 gab sein Sohn Rudolph 100 Magnificate seines Vaters heraus; 1597 erchienen von ihm 50 Psalmen Davids zu 5 Stimmen; eine grosse Menge Messen wurde teils gedruckt, teils sind sie in Manuskript in der Münchener Bibliothek aufbewahrt; dort befindet sich auch die mit aller Pracht der Kalligraphie, Miniaturmalerei u. dgl. geschmückte Abschrift seiner sieben Busspsalmen. Ein möglichst vollständiges Verzeichnis seiner gedruckten Werke hat R. Eitner als Beilage zum V. u. VI. Jahrgang der „Monatshefte für Musikgeschichte" gegeben.

Sein ältester Sohn Ferdinand wurde bald nach seines Vaters Tode Kp.-M. bei der herzogl. bayr. Kapelle in München u. starb am

27. August 1609. Der zweite der Söhne Orlando's, Rudolph, Hoforganist, war als Tonsetzer der bedeutendste unter Orlando's Nachkommen, u. von seinen Werken sind Messen, Motetten u. dgl. im Drucke u. Manuskript vorhanden. Er starb 1625.

Lebeuf, s. Beuf.

Lechler, P. Benedict, geb. 1594 zu Füssen am Lech in Bayern, gest. 18. Januar 1659, kam 1616 nach Admont in Steiermark, wo er Vokal- u. Instrumentalmusik erlernte, wendete sich dann nach Kremsmünster, wo er vorerst Kammerdiener des Abtes u. Lautenist war; 1628 trat er durch die Profess in den Klosterverband. Im nämlichen Jahre wurde er zum Chorregenten ernannt. Er schrieb vier Bände Partituren teils von Werken italienischer Meister, teils von seinen eigenen Kompositionen zusammen, welche noch im Archiv von Kremsmünster vorhanden sind. Seine eigenen Arbeiten bestehen in Messen, Hymnen, Magnificat, Requiem von 4—8 Singstimmen teilweise mit Instrumentalbegleitung.

Lechner, Leonhard, aus dem Etschthale gebürtig, † 6. Sept. 1604, war eine Zeit lang in der Kantorei des Herzogs Wilhelm von Bayern zu München angestellt, um 1570 Schullehrer in Nürnberg, 1584 Kp.-M. beim Grafen von Hohenzollern in Hechingen, 1586—90 Musikus u. Komponist am Hofe des Herzogs Ludwig von Württemberg. Er schrieb Motetten zu 4—6 Stimmen, 5- u. 6stimm. Cantiones sacrae u. Messen, viele deutsche Lieder zu 3—5 Stimmen.

Lederer, Joseph, regulierter Chorherr des Augustinerstiftes St. Michael zu Ulm, geb. zu Ziemetshausen in Württemberg 1733, gest. im Oktober 1796, war gründlicher Musikkenner u. Künstler. Er schrieb Mancherlei über Musik u. komponierte viele Kirchensachen.

Legrenzi, Giovanni, geb. um 1625 zu Clusone in der Nähe von Bergamo, war vorerst Kp.-M. zu Ferrara, ging um 1664 nach Venedig, wo er 1672 Direktor des Konservatoriums der Mendicanti u. 1685 Kp.-M. an der St. Marcuskirche wurde. Er starb im Juli 1690 u. wird unter die besten Meister seiner Zeit gerechnet.

Lenzi, Carlo, einer der ausgezeichnetsten Kirchenkomponisten, Orgelspieler u. Gesanglehrer des vorigen Jhdts., geb. den 11. Juli 1735 zu Azzone in der Provinz Bergamo, war Kp.-M. an der Kirche St. Maria Magg. in Bergamo; 1800 verlor er das Augenlicht u. starb den 23. März 1803. Sein Nachfolger ward der berühmte Simon Mayr.

Leo, Leonardo, geb. zu Neapel 1694, studierte vorerst unter A. Scarlatti u. Fago zu Neapel, dann unter Pitoni zu Rom die Tonkunst u. schon 1717 erhielt er die Kapellmeisterstelle an der Kirche St. Maria della Solitaria zu Neapel; später wurde er Direktor des Konservatoriums della Pietà, dann von dem von St. Onofrio. Er ist eines der Häupter der neapolitanischen Schule u. wirkte mit Durante

u. G. Greco zur Veredlung der Tonkunst. Unter seinen Schülern sind besonders Jomelli u. Piccini zu nennen. Er starb um 1744. Allen seinen Kompositionen wohnt Wahrheit u. Grösse der Empfindung u. edle Erhabenheit inne; sein Styl ist klar u. angemessen u. überall zeigt sich die Meisterschaft in Beherrschung der Kunstmittel u. gewissenhafte Ausarbeitung. Neben vielen Opern schrieb er für die Kirche Messen, Motetten, mehrere Dixit u. Magnificat, ein Miserere für 8 reale Stimmen u. a. m.

Leoni, Leone, ein italienischer Tonsetzer am Ende des 16. u. Anfang des 17. Jhdts., war Kp.-M. an der Kathedrale zu Vicenza. (Motetten, Psalmen, Madrigalen u. a.)

Liberati, Antonio, um 1630 zu Foligno geboren, gest. um 1685 als Kp.-M. an der Kirche St. Maria dell'Anima in Rom, hinterliess meist im Manuskript (weniges erschien im Druck) viele Madrigalen, Psalmen, Oratorien; er arbeitete nach Palestrina'schen Grundsätzen u. Traditionen. Auch als musikalischer Schriftsteller ist er bekannt; in Manuskript existieren: „Epitome istorico della Musica" u. „Ragguaglio dello stato del coro della capella ponteficia," u. im Druck erschienen: „Lettera scritta dal Sign. A. Liberati in risposta ad una del. Sig. Ovid. Persapegi" (1684) u. „Lettera sopra un seguito di Quinte."

Lichtenthal, Dr. Peter, Arzt, musikalischer Schriftsteller u. Komponist, geb. 1780 zu Pressburg, liess sich 1820 in Mailand nieder, wo er 18. Aug. 1853 starb. Sein Hauptwerk ist „Dizionario e Bibliografia della Musica," 4 Bde., Mailand 1826.

Lindner, Friedrich, geb. zu Lignitz, kam als Sängerknabe in die Kapelle des Kurfürsten August in Dresden, welcher ihm die Mittel verschaffte, sich auf der Universität Leipzig in den Wissenschaften u. in der Musik auszubilden. 1574 kam er als Kantor an die Aegydienkirche in Nürnberg. Von ihm sind im Druck erschienen: „Cantiones sacrae," 2 Teile, Nürnberg 1585 und 1588; fünfstimmige Messen, 1591; „Gemma musicalis," eine Sammlung von 64 italienischen Madrigalen, 1588—1590; „Corollarium cantionum sacr." 5, 6, 7, 8 et plur. vocum, 1590.

Lindpaintner, Peter Joseph, geb. den 8. Dez. 1791 zu Koblenz, kam in seiner frühesten Jugend nach Augsburg, wo er seine Studienlaufbahn betrat u. vom Domkp.-M. **Witzka** Unterricht im Klavierspiel u. Generalbass erhielt. Bei Winter in München machte er höhere Kompositionsstudien u. übernahm 1812 die Stelle eines Musikdirektors bei dem eben neu errichteten Hoftheater am Isarthor. Unterdessen studierte er noch bei Gratz den Kontrapunkt. 1818 erhielt er den Ruf als Kp.-M. nach Stuttgart, als welcher er am 21. Aug. 1856 zu Nonnenhorn am Bodensee starb. 1840 verlieh ihm der König von Württemberg bei Gelegenheit seines 25jährigen Dienstjubiläums zur Anerkennung seiner Verdienste die Würde als Ritter des Ordens der

württembergischen Krone. Lindpaintner hat fast in allen Kunstgattungen gearbeitet, u. die Zahl seiner Kompositionen ist beträchtlich. Für die Kirche hat er geliefert: mehrere Te Deum, ein Stabat mater, viele Psalmen, 6 Messen; einige Marienlieder für Frauenstimmen; dann Oratorien. Überall zeigt er sich als tüchtig geschulten, fleissigen u. sorgfältig arbeitenden Meister, wenn sich auch kein origineller und tiefer Genius in seinen Werken dokumentiert.

Lipowsky, Felix Jos. von, geb. 1764 zu Wiesensteig in Schwaben, betrat vorerst die juridische Laufbahn, ward dann Professor der Geschichte, bekleidete mehrere Ämter im Staatsdienste, zog sich 1817 in die Ruhe zurück u. starb als landständischer Archivar (seit 1819) zu München 20. März 1842. Seine Werke betreffen fast sämtlich die Geschichte Bayerns; 1810 veröffentlichte er ein bayr. Künstlerlexikon, 1811 (München) „das bayerische Musiklexikon.“ Er war auch ein gediegener Musiker, gleich seinem Vater.

Lipparino, Guglielmo, geb. zu Bologna, Augustinermönch u. Domkp.-M. zu Como, blühte von 1609 bis 1637 u. es erschienen von ihm Motetten, Litaneien, Kirchenkonzerte, Madrigalen u. a. m. im Druck.

Listenius, Nicolaus, ein Tonlehrer des 16. Jhdts., geb. zu Brandenburg, gab 1533 zu Wittenberg bei Rhau „Rudimenta musicae in gratiam studiosae juventutis etc.“ heraus, welches Werklein bis 1600 über 20 Auflagen erreichte. Spätere Auflagen führen den einfachen Titel: „Musica N. Listenii etc.“ Er behandelt in diesem interessanten Werklein die Elemente der Musik, den Cantus gregorianus in ein- und mehrstimmigen Beispielen, dann die Mensuralmusik in gedrängter Kürze. 1550 schrieb ein Christoph. Neoraeus Riedensis „Annotatiunculas aliquot“ dazu.

Liszt, Franz, geb. 22. Okt. 1811 zu Raiding bei Oedenburg in Ungarn, gest. 31. Juli 1886 in Bayreuth, hatte seiner Zeit den Ruf des grössten Klavierspielers, auch als Komponist war er gefeiert. In späteren Jahren interessierte er sich auch besonders für die katholische K.-Musik u. schrieb mehrere Werke für die Kirche, so die „Graner Festmesse,“ „Ungarische Krönungsmesse,“ Missa choralis für gemischte Stimmen u. Orgel, Requiem für Männerstimmen u. Orgel, mehrere Psalmen u. viele kleinere Kirchengesänge.

Lobo, Duarte, s. Lopez.

Loebmann, Johann Joseph, geb. 10. Januar 1829 zu Schirgiswalde bei Bautzen (sächs. Oberlausitz), erhielt frühzeitig tüchtigen Musikunterricht, so dass er als 12jähriger Knabe schon die Orgel spielen konnte. Von 1841—44 war er Zögling (Altist) des k. Kapellknabeninstitutes zu Dresden unter dem k. Gesanglehrer Angelo Ciccarelli, dem Hofkp.-M. Reissiger u. dem k. Musikdirektor Rastrelli. Auch hier betrieb er Violin- u. Klavierstudien fleissig fort. Von 1845—49 besuchte er das k. Lehrerseminar in Bautzen, wo er unter den Domorganisten

C. Ed. Hering jenen musikwissenschaftlichen Grund legte, auf welchem er gedeihlich fortbauen konnte. Als Lehrer in Seitendorf bei Zittau angestellt, liess er sich die Hebung der tief darniederliegenden K.-Musik eifrigst angelegen sein; ebenso in Ostritz, wo er 15 Jahre Kantor war. 1877 übernahm er das Direktorat der kathol. Bürgerschule in Leipzig. Obwohl hier nicht zum kirchl. Chordienst verpflichtet, nahm er sich doch der K.-Musik an, gründete 1878 einen Cäcilienverein, mit welchem ihm zahlreiche sehr gute Aufführungen gelangen. In letzterer Zeit zog er sich von dessen Leitung zurück. Seine kirchlichen Kompositionen sind: Op. 1. Fuge mit Choral (im Töpferalbum); op. 2. Preismesse für 3 Männerstimmen mit oblig. Orgel (Schott in Brüssel u. Mainz); op. 3. Sechs leichte Fughetten u. 12 Versetten für Orgel (ebenda); op. 4. Drei Motetten f. 4stimm. Männerchor (in „Musica sacra" v. Kothe); op. 5. Drei Motetten f. 4stimm. Chor (in „Caecilia" von Kothe); op. 6. Zwei Gradualien u. zwei Offertorien für 2—4stimm. Männerchor mit Orgel (Schott in Brüssel); op. 7. Missa in hon. S. Caeciliae f. 4stimm. gemischten Chor mit oblig. Orgel (ebenda); op. 8. Missa in h. Ss. App. Petri et Pauli für 4stimm. gemischten Chor mit Orgel (Schott, Mainz); op. 9. Missa in hon. S. Mathildis, ebenso (Regensbg., Pustet). Fast sämtliche Nummern sind in den Cäcil.-Vereinskatalog aufgenommen.

Lodi, Demetrio, ein Camaldulensermönch, geb. zu Verona in der zweiten Hälfte des 16. Jhdts., schrieb viele Kirchenwerke im Style Gabrieli's.

Löhle, Fr. Xaver, geb. den 3. Dez. 1792 zu Wiesensteig am Fusse der rauhen Alp in Württemberg, war ein um die Gesangsverhältnisse Münchens sehr verdienter Sänger, welcher eine Centralsingschule daselbst errichtete, worin jährlich über 120 Zöglinge in drei Kursen unterrichtet wurden. Er starb am 29. Jan. 1837. Unter seine Kompositionen zählen auch lateinische u. deutsche Messen u. a. m. Zu bemerken ist noch seine „Allgemeine Anleitung zu einer Elementar-Musikschule, nach Pestalozzi'schen Grundsätzen." 4 Bde.

Lopez oder **Lobo** (Lupus), Duarte, einer der bedeutendsten portugiesischen Tonmeister, war um 1600 Kapelldirektor an der Hospitalkirche, dann an der Kathedrale zu Lissabon. L. kultivierte mit Vorliebe den vielstimmigen Satz. (3 Bücher 4stimm. Magnifikats (1605, 1611), je ein Buch 4—8stimm. u. 4—6stimm. Messen (1621, 1639), Liber processionum et stativuum (1607); ausserdem im Mskr. zu Lissabon 8- u. mehrstimmige Messen, Antiphonen, Psalmen u. a.; ein theoret. Werk „Opuscula musica" (1602).

Lorente, Andres, geb. 1631 zu Anchuelo in der Diözese Toledo, studierte auf der Universität Alcala, ward Priester, bekleidete mehrere Kirchenämter u. war auch Organist an der Hauptkirche St. Justo in Toledo. Von seiner tiefen Musikkenntnis giebt sein Werk: „El Porque

de la Musica en que se contienne los quatros artes de ella, canto elano, canto de organo, contrapunto, y composicion. Dedicado a Maria santissima, nuestra avogada, y-senora, concebida sinmancha de pecado Original etc. En Alcala de Henares, 1672.“ Im IV. Teile desselben bringt er auch 4—12stimmige Stücke, Imitationen u. Fugen. Nach seiner Angabe schrieb er auch ein Werk „De Organo,“ welches sich mit allen Instrumenten, hauptsächlich mit der Orgel, beschäftigt.

Lorenzani, Paolo, geb. zu Rom in der ersten Hälfte des 17. Jhdts., in der Musik gebildet unter Orazio Benevoli, ward zuerst Kp.-M. an der Jesuitenkirche in Rom, dann in Messina. Nachdem er einige Zeit in Frankreich sich aufgehalten hatte, ging er nach Neapel u. von da 1690 nach Rom als Kp.-M. an St. Peter. Er starb am 29. Okt. 1713.

Lossius, Lucas, geb. zu Vacha im Hessischen am 18. Okt. 1508, starb als Rektor zu Lüneburg am 8. Juli 1582. Er war einer der gelehrtesten Musiker seiner Zeit. Sein verdienstlichstes Werk ist „Psalmodia, hoc est, cantica sacra veteris ecclesiae selecta etc.“ Nürnberg 1533; ferner verfasste er einen Traktat über die Elemente der Choral- u. Mensuralmusik unter dem Titel: „Erotemata musicae practicae etc.“ Nürnberg 1563 (und in mehreren spätern Auflagen erschienen), in dessen I. Teile er vom Chorale, im II. von der Mensuralmusik handelt. Am Ende sind 6 mehrstimmige Gesänge von verschiedenen Meistern, z. B. Bened. Ducis, Pet. Tritonius u. a. angeführt. Auch gab er ein Sammelwerk „Psalmodia h. e. cantica sacra veteris ecclesiae selecta“ (1552) heraus.

Lotti, Antonio, ein vorzüglicher Tonsetzer der venetianischen Schule, war um 1665 zu Venedig (?) geboren, wo er auch unter Legrenzi seine musikalischen Studien machte. Von 1693 an diente er als Organist an der St. Marcuskirche zu Venedig, 1717—19 weilte er auf besondere Einladung des Kurfürsten zu Dresden. 1736 ward er Kp.-M. u. starb 5. Jan. 1740. Lotti war ebenso gross durch tiefe musikalische Gelehrsamkeit, wie durch freie Schöpfungskraft; Grossheit u. Adel der Empfindung gehen bei ihm Hand in Hand mit der Innigkeit derselben, daher er auch in allen Stylen Meisterhaftes u. immer Angemessenes geleistet hat. Heutzutage sind allerdings nur seine Kirchensachen noch lebensfähig; doch sind seine profanen Werke, wenn sie sich auch überlebt haben, noch von kunsthistorischem Werte. Von seinen Kirchenkompositionen werden besonders zwei „Crucifixus“ zu 6 u. 8 Stimmen sehr hoch geschätzt. Von 1719 an schrieb er nur mehr Kirchenmusik; doch blieb alles Mskr., bis in neuerer Zeit einige Messen durch Druck veröffentlicht wurden.

Lucchesi, Andrea, geb. den 28. Mai 1741 zu Motta im Friaul, studierte bei Paolucci in Bologna u. Seratelli in Venedig den Kontrapunkt u. die Kirchenkomposition, bei Cocchi in Neapel den Theaterstyl. 1771 kam er als Kp.-M. in die Dienste des Kurfürsten von Köln.

Ludovici, Tommaso, ein Deutscher von Geburt, Kontrapunktist des 16. Jhdts., gab 1591 in Rom heraus: „Hymni totius anni 4 vocum, una cum VI Psalmis 8 vocum."

Lumpp, Leopold, geb. den 4. Jan. 1801 zu Baden, wurde 1825 an die Stelle seines Vaters als Professor u. Musiklehrer am Lyceum zu Rastatt berufen. 1827 zum Dompräbendar in Freiburg ernannt, hatte er zugleich den Gesangunterricht im Priesterseminar u. die Leitung des Choralgesangs in der Domkirche zu besorgen, bis er 1838 die Domkapellmeisterstelle erhielt. Von seinen Werken veröffentlichte er: „Der Choralgesang nach dem Cultus der kathol. Kirche" (Freiburg 1837, 2. Aufl.), 7 deutsche vierstimmige Messen, Melodien zum Freiburger Diözesangesangbuch, (Karlsruhe 1852, 2. Aufl.), Lieder, Orgelstücke u. a.

Luscinius, Othmar (Nachtgall), geb. zwischen 1478—1480 zu Strassburg, machte seine Studien auf der Universität Heidelberg, zuletzt in Wien, wo der berühmte Hofhaimer sein Lehrer in der Musik war; zwischen 1511—1514 studierte er zu Paris Theologie u. Griechisch. In der Folge bekleidete er den bescheidenen Posten eines Organisten u. Vikars bei St. Thomas in Strassburg, welchen er kurz vor 1521 wieder verlor. 1525 erhielt er ein Kanonikat bei St. Moriz in Augsburg, womit die Prädikatur u. die Verwaltung des Pfarramtes verbunden war; die Reformationsbewegung vertrieb ihn 1528 aus Augsburg, u. er zog nun nach Freiburg u. nach kurzem Aufenthalte daselbst nach Strassburg, wo er 1536 starb. Ausser mehreren literar. Werken sind von ihm bekannt: a) „Musicae institutiones Othmari Nachtigall Argentini. Argentorati, 1515." Gedruckt bei Joann. Knoblauch (ohne Noten); b) „Musurgia seu praxis Musicae, illius primo, quae Instrumentis agitur certa ratio, ab Ottmaro Luscinio Argentino duobus libris absoluta. — Ejusdem O. Luscinii de Concentus polyphoni i. e. ex plurifariis vocibus compositi, canonibus, Libri totidem. Argentorati, apud Joann. Schottum. 1536." Fétis bemerkt, dass es grosses Interesse biete durch die Abbildungen u. Beschreibung der zu Ende des 15. u. Anfang des 16. Jhdts. in Gebrauch stehenden Instrumente. Die erste Abteilung dieses Doppelwerkes ist in Form eines Dialoges zwischen Andr. Sylvanus u. Seb. Virdung gefasst; die zweite ist Commentar, nicht mehr Dialog. Eine zweite Auflage erschien zu Strassburg 1542.

Lück, Stephan, geb. den 9. Jan. 1806 zu Linz am Rhein, zum Priester geweiht den 20. September 1828, 1849 Domkapitular in Trier, früher Professor der Moraltheologie u. Direktor der Dom-Musikschule in Trier, wirkte auf die Heranbildung tüchtiger Kirchenchöre auch in weiteren Kreisen durch ein Schriftchen: „Theoretisch-praktische Anleitung zur Herstellung eines würdigen Kirchengesanges" (Trier 1856, bald darauf 2. Aufl.); 1860 edierte er „Sammlung ausgezeichneter Kompositionen für die Kirche" (2 Bde. Trier). † 4. Nov. 1883.

M.

Mabillon, Jean, geb. den 23. Nov. 1632 im Dorfe St. Pierremont in der Diözese Rheims, trat 1654 in der Abtei St. Remigius in den Benediktinerorden, der ihn in die Reihe seiner gelehrtesten u. tüchtigsten Glieder zählt. Nachdem er mehrere Ämter in den verschiedenen Klöstern der Maurinercongregation verwaltet hatte, starb er den 27. Dez. 1707 in der Abtei St. Germain-des-Près zu Paris. Seine Werke geben vielen Aufschluss über die ältere Kirchenmusik u. enthalten reiche Notizen sowohl historischen als archäologischen Inhalts; besonders gehören hierher: „De liturgia gallicana libri tres;“ „Annales ordinis S. Benedicti;“ „Acta Sanctorum ordinis S. Benedicti.“

Machado, Manoël, zu Anfang des 17. Jhdts. Musiker in der Kapelle des Königs von Portugal, war zu Lissabon geboren u. gehörte zu den besten Kirchenkomponisten seiner Zeit. (4- und 8stimmige Kirchenstücke.) Er war ein Schüler des berühmten Duarte Lobo.

Maccheti, Teofilo, geb. um 1660 zu Bologna, war Kp.-M. am Dom zu Pisa. Von ihm erschienen zu Bologna 1693: „Sacri concenti di Salmi.“

Macri, Paolo, geb. zu Bologna um die Mitte des 16. Jhdts., gab zu Venedig 1581 u. 1597 5stimmige Motetten u. 5—10stimmige Lamentationen heraus.

Madlseder, P. Nonnosus, geb. 1730 zu Meran, Benediktinermönch zu Andechs seit 1750, † 3. April 1797, war ein theoretisch u. praktisch sehr gebildeter Musiker, besonders vorzüglich im Orgelspiel. Im Druck erschienen von ihm: Offertoria XV a 4 voc. 2 Viol. (Clar. vel corn. ad lib.) cum dupl. Basso juxta Stylum noviss. (Augsbg. 1765); Offertoria XV Op. II. (1767); Vesperae solemnes. Op. IV. (St. Gallen 1771); Miserere V et Stabat Mater I. Op. III (1768).

Magalhaens, Filipe de, einer der vorzüglichsten u. fleissigsten portugisischen Tonsetzer, war königl. Kp.-M. zu Lissabon in der ersten Hälfte des 17. Jhdts. Die Lissaboner Bibliothek bewahrt eine ansehnliche Anzahl von Messen, Motetten u. dgl. von ihm; 1636 u. 1641 erschien auch manches davon in Druck.

Magni, 1) Benedetto, ein ital. Kirchenkomponist, von welchem zu Venedig 1616 Motetten u. 8stimm. Messen gedruckt wurden.

2) Guiseppe M., geb. zu Foligno, war um 1700 Kp.-M. daselbst u. galt für einen der bessern Meister seiner Zeit.

Mahu, Stephan, ein deutscher Kontrapunktist des 16. Jhdts., dessen Werke ihn zu den besten Meistern seiner Zeit rechnen lassen. Er war Sänger in der Kapelle des nachmaligen Kaisers Ferdinand I. Sein Hauptwerk sind die in Joanelli's Thesaurus gedruckten grossen

Lamentationen zu 4 Stimmen. Einzelne seiner Kompositionen finden sich in der Forster'schen Motettensammlung, bei Petrejus, Forkel; die Münchner Bibliothek besitzt ein Magnificat von ihm in Manuskript u. einige Kirchenstücke unter dem Titel „Officia," auch in der Proske-schen Bibliothek finden sich Werke von ihm.

Maillard, Jean, ein französischer Komponist des 16. Jhdts., lebte wahrscheinlich zu Paris, wo 1561 ein Motettenwerk von ihm: „XX Cantiones sacrae seu Motectae quatuor vocum" erschien. Er scheint als Tonsetzer eines guten Rufes genossen zu haben. Die Proske'sche Bibliothek besitzt viele Kompositionen von ihm.

Majo, Giuseppe di, geb. zu Neapel 1689, studierte die Musik unter Aless. Scarlatti, 1727 erhielt er daselbst eine Kapellmeisterstelle an einer Kirche. (8stimm. Dixit, 1 Miserere für 2 Soprane, Tenor, 2 Violinen u. Orgel, 4stimm. etc. Litaneien).

Sein Sohn Francesco di M., geb. 1745, war einer der vortrefflichsten Tonsetzer aus der neapolitanischen Schule. Er starb zu Rom schon 1774, 29 Jahre alt. Ausser vielen Opern schrieb er auch mehreres für die Kirche, meistens mit Instrumentalbegleitung.

Manchicourt, Pierre, um 1510 zu Bethune (in Artois) geboren, war Kanonikus in Arras, später Gesangmeister der Chorknaben an der Kathedrale von Tournay. Um 1560 lebte er in Antwerpen. Von ihm sind gedruckt: „Cantiones musicae" Paris 1539; „Modulorum musicorum etc." Paris 1545; „Missa 4 voc. cui titulus: Quo abiit dilectus," ebend. 1568.

Mancini, Curzio, ein Tonsetzer der römischen Schule, war von 1589 bis 1591 Kp.-M. an der Kirche St. Maria Maggiore zu Rom u. 1607 an St. Johann im Lateran. Er hinterliess 32 vier- bis achtstimm. Motetten im Mskr., u. 1608 erschienen 8stimm. Litaneien von ihm in Druck.

Mangon, Johann, ein Kontrapunktist der niederländischen Schule, gest. 1587 in Aachen, war 1570—1577 Chordirigent der dortigen Münsterkirche. Kompositionen von ihm sind in dem Archive des Aachener Stiftskapitels aufbewahrt, unter anderm 20 Messen in einer Sammlung, welche noch eine Messe von Pet. Chenemont u. eine von Joh. Claux enthält. H. Böckeler hat eine „Missa in summis festis" u. als Beilagen zum „Gregoriusblatt" (1879. 1880) ein Magnificat u. ein Salve Regina von Mangon veröffentlicht.

Marcello, Benedetto, einer der berühmtesten Meister der alten venetianischen Schule, stammte aus einer der angesehensten Patrizierfamilien Venedigs u. wurde daselbst am 1. Aug. 1686 geboren. Neben seiner wissenschaftlichen Ausbildung studierte er die Musik bei dem berühmten Gasparini u. hörte nie auf sie zu kultivieren, selbst als er durch Staatsämter u. Geschäfte viel in Anspruch genommen war. Zuerst Advokat, dann Ratsmitglied, fungierte er zuletzt als

Schatzmeister in Brescia, wo er am 24. Juli 1739 starb. Das Werk, welchem M. als Komponist seinen hohen Ruhm verdankt, sind seine 50 Psalmen, deren Texte von Girol. Ascan. Giustiniani bearbeitet sind. M. zeigt sich in ihnen als einen Tonsetzer, welcher durch einfache Erhabenheit u. Grösse musterhaft genannt werden muss. Ausser diesem Werke, das in Venedig in 2 Abteilungen zu je 4 Foliobänden 1724, 1726 u. 1727 erschien, hatte er sowohl für die Kirche als für profane Zwecke noch mehreres komponiert.

Marchettus, de Padua, ein berühmter Tonlehrer aus der zweiten Hälfte des 13. u. dem Anfange des 14. Jhdts., war aus Padua gebürtig u. hielt sich teils zu Verona, teils zu Cesena auf, soll auch in Neapel einige Zeit gelebt u. musikalische Vorlesungen gehalten haben. Seine Verdienste sind, dass er die Mensuralmusik weiter ausbilden half u. die Lehre der Harmonie bedeutend förderte. Für letztere werden durch ihn schon besondere Regeln gegeben; zum erstenmal finden wir bei Marchettus (wie bei seinem Zeitgenossen Johann de Muris) die sehr wichtige Regel, dass zwei vollkommene Konsonanzen nicht in gerader Bewegung aufeinander folgen sollen. Auch das Wesen der Dissonanzen war ihm schon bekannt. Seine Schriften: „Lucidarium in arte musicae planae" u. „Pomerium in arte musicae mensuratae" hat Gerbert in sein Werk „Scriptores de mus. eccl." tom. III. aufgenommen.

Marenzio, Luca, einer der bedeutendsten italienischen Komponisten des 16. Jhdts., war um die Mitte desselben zu Coccaglia unterhalb Brescia geboren. Eine besondere Anmut der Stimme u. ausgezeichnete Musikanlagen führten ihn unter die Leitung des Giovanni Conti, Kp.-M. in Brescia, eines der kenntnisreichsten Musiker seiner Zeit, wo er im Gesang u. in der Komposition die gründlichste Ausbildung erwarb. Sein lebhaftes Genie bewegte sich mit vorzüglichem Erfolge im Madrigalenstyle, der edelsten Form damaliger Profanmusik. Mit wahrer Begeisterung wurde die erste Sammlung seiner Madrigale aufgenommen u. hatte einen glänzenden Ruf an den Hof des Königs von Polen zur Folge. Das rauhe Klima jenes Landes bewirkte jedoch seine baldige Rückkehr nach Italien. In Rom ward er zuerst (um 1584) bei dem Kardinal d'Este, hierauf bei dem Kardinal Aldobrandini als Kp.-M. angestellt u. zuletzt als Mitglied des päpstlichen Sängerkollegiums aufgenommen. Hier starb er den 22. August 1599. — Obwohl M. seinen Hauptruhm Madrigalen verdankt, welche ihm auch den Beinamen „il dolce cigno (der süsse Schwan)" u. „il divino compositore (der göttliche Tonmeister)" erwarben u. zugleich ein sehr einflussreiches Verhältnis auf das gesamte Musikwesen jener in einer wichtigen Umgestaltung begriffenen Zeit übten, so behauptete er dennoch als Kirchenkomponist eine gleich ehrenvolle Stellung, u. die originelle Verwendung seiner reichen Gesang- u. Effektenmittel hinderten ihn

nicht, sich durchaus als ächten Anhänger der römischen Schule zu erweisen, zu deren würdigsten Meistern im reinen Kirchenstyle er stets gerechnet wurde. Seine zahlreichen Kompositionen — Madrigalen, Motetten, Antiphonen u. a. — erschienen von 1580 bis 1616 zuerst in Venedig im Druck.

Mariani, Giovanni Lorenzo, geb. zu Lucca 1737, Schüler des Padre Martini in Bologna, war einer der gelehrtesten Musiker seiner Zeit u. starb als Kp.-M. an der Kathedrale zu Savona 1793. (Viele Kirchensachen, oft zu 6, 7, 8 realen Stimmen.)

Marpurg, Friedrich Wilhelm, einer der grössten deutschen Musiklitteratoren u. Theoretiker, war geb. am 1. Okt. 1718 zu Seehausen in der Altmark, u. starb am 22. Mai 1798 zu Berlin als Lotterie-Direktor u. mit dem Titel „Kriegsrat.“ Seine Schriften zerfallen in rein theoretische, in kritische u. historische, u. sind meist ausgezeichnet durch Gründlichkeit u. Scharfsinn, sowie durch Lebendigkeit u. Prägnanz der Darstellung, wobei man freilich oft den damals bei polemischen u. kritischen Schriften gangbaren witzelnden u. groben Ton übersehen muss. Von seinen Schriften ragen hervor: „Handbuch beim Generalbasse u. der Komposition“ 3 Teile, Berlin, 1757—58; „Abhandlung von der Fuge“ Berlin 1753 und 54. 2 Teile; „Anleitung zur Singkomposition“ Berlin 1758; „Versuch über die musikalische Temperatur,“ Breslau 1776 u. v. a. Auch einige Kompositionen hinterliess er.

Marquez, Antonio Lesbio, geb. zu Lissabon um 1660 u. gest. daselbst am 1. Nov. 1709 als königl. portugiesischer Kp.-M., war von seinen Landsleuten als tüchtiger Tonsetzer u. Literator geschätzt. Er hinterliess auch viele Kirchenkompositionen, welche aber Mskr. geblieben sind.

Martini, P. Giovanni Battista, der grösste Tongelehrte des achtzehnten Jahrhunderts, überhaupt einer der gelehrtesten Musiker, welche Italien hervorgebracht hat, geboren den 24. April 1706 zu Bologna, daselbst gestorben den 4. Oktober 1784, war der Sohn eines Musikers; seine reissenden Fortschritte erschöpften bald den Unterricht des Vaters, u. M. kam nun unter die Leitung P. Predieri's für Gesang u. Klavier, den Kontrapunkt studierte er unter A. Riccieri. Nachdem er seine klassische u. religiöse Bildung bei den PP. Oratorianern vollendet hatte, trat er 1721 in den Convent des hl. Franziscus zu Bologna. Mit allem Eifer trieb er das Studium der Philosophie u. Mathematik, namentlich aber zog ihn die Musik an. 1725, obwohl erst 19 Jahre alt, hatte er schon so ausgebreitete Kenntnisse in seiner Kunst, dass er zum Kp.-M. seiner Ordenskirche ernannt wurde. Von nun an weihete er sich ganz der Tonkunst u. studierte, wenn er nicht komponierte, die Traktate der alten u. neuen Musiktheoretiker. Auf Andrängen der Freunde der Musik u. mehrerer Künstler, entschloss er sich, zu Bologna eine Schule der Komposition zu eröffnen.

Zugethan den Traditionen der römischen Schule, befliess M. sich vorzüglich, die Lehren dieser strengen u. herrlichen Schule fortzupflanzen. Seine ausgezeichnete Methode u. die Resultate, die er an seinen Schülern erzielte, u. seine grosse Gelehrsamkeit verschafften ihm u. seiner Schule einen europäischen Ruf. Man sah die berühmtesten Tonsetzer sich bei ihm Rats erholen, man wählte ihn bei Konkursen zum Schiedsrichter, bei Streitfragen wendete man sich an ihn, u. er hob gewöhnlich alle Zweifel. Die Sanftheit seines Charakters, seine Bescheidenheit, sein so freundlich entgegenkommendes Wesen u. seine schnelle Bereitwilligkeit in Beantwortung aller Fragen gewannen ihm die Zuneigung Aller. Seine Sammlung von Büchern, Manuskripten u. Musikalien jeder Gattung bildete eine Bibliothek, so zahlreich u. vollständig, wie sie kein Musiker je besessen; 50 Jahre u. grosse Summen Geldes hatte ihre Erwerbung gekostet; Burney schätzte sie auf 17000 Bände, sie füllte 4 Zimmer. Jetzt ist sie der Lyzeums-Bibliothek zu Bologna einverleibt.

Unter den eifrigsten, ernstesten u. unausgesetzten Studien u. Arbeiten erreichte er ein Alter von 78 Jahren. Gegen Ende seines Lebens hatte M. wegen fortgesetzter Kränklichkeit den P. Stanislaus Mattei, geb. 10. Febr. 1750 zu Bologna, gest. 17. Mai 1825 daselbst, Mönch desselben Klosters u. einen seiner besten Schüler, zu seinem Stellvertreter als Lehrer u. Chordirektor bestimmt. Obgleich von schmerzhaften Anfällen gequält, hörte er doch nicht zu arbeiten auf. 3 Bände seiner Musikgeschichte vollendete er, bei der Redaktion des vierten überraschte ihn der Tod.

Unter seinen Schülern sind die hervorragendsten: der ebengenannte P. St. Mattei, P. Paolucci, Kp.-M. von Venedig, P. Sabattini, Kp.-M. zu Padua, Rutini in Florenz, Sarti u. Abbé Ottani in Turin.

Martini schrieb für die Kirche Messen u. Motetten, gewöhnlich im alten Styl; sie wie fast alle seine Kompositionen sind steif und trocken, wenn auch sehr gelehrt; seinen eigentlichen Ruf hat er sich als Musikgelehrter u. Schriftsteller erworben. Seine Hauptwerke sind: 1) „Storia della musica," tom. I. Bologna 1757, tom. II. 1770, tom. III. 1781. Im ersten Band geht er bis Adam zurück, behandelt die Musik bei den Hebräern, Chaldäern u. andern orientalischen Völkern u. bei den Egyptern; der II. u. III. verbreitet sich über die Musik der Griechen. Leider erschien der IV. Band dazu nicht mehr; denn auch Mattei, dem er die Materialien dazu hinterliess, gab ihn nicht heraus. 2) „Esemplare ossia saggio fondamentale pratico di contrappunto sopra il canto fermo," Bologna 1774—75. 2 vol. Der 1. Band bezieht sich auf den Kontrapunkt über den Choral, der 2. behandelt den fugierten Kontrapunkt. Darin befinden sich die besten Beispiele aus den Werken von Palestrina, Porta, Morales, Animuccia u. a. In Anmerkungen

fügt er wertvolle Erklärungen u. gelehrte Andeutungen bei. 3) „Regole per gli organisti per accompagnare il canto fermo,“ (Bologna) u. noch mehrere kleinere Schriften.

Marx, Adolph Bernhard, geb. den 27. Nov. 1799 zu Halle, Sohn eines Arztes, trieb schon frühzeitig Musik, im Generalbass unterwies ihn der berühmte Türk. Nachdem er einige Zeit der Jurisprudenz gedient hatte u. als Referendar nach Berlin versetzt worden war, gab er dem innern Drange nach u. weihte sich ganz der Tonkunst. Längere Zeit erteilte er musikalischen Unterricht, 1823 übernahm er die Redaktion der Berliner Musikzeitung, 1830 wurde er als Professor der Musik an der Berliner Universität u. zwei Jahre darauf als Musikdirektor an derselben angestellt. Die Universität Marburg verlieh ihm das Doktordiplom. Als Lehrer wie als Schriftsteller ist Marx ausserordentlich anregend u. geistvoll, doch liebt er alles in die Breite zu ziehen und ästhetisierend manches über die prosaische Wahrheit hinaufzuschrauben. Er starb am 17. Mai 1866. — Von seinen Werken sind anzuführen: „Die Kunst des Gesanges“ Berlin, 1826; „Über Malerei in der Tonkunst,“ ebenda 1828; „Die Lehre von der musikalischen Komposition,“ 4 Bde., Leipzig 1837—1845 (I. Teil 7. Aufl. 1868); „Allgemeine Musiklehre,“ Leipzig, 1839 (8. Aufl. 1868); „Ludwig van Beethoven, Leben u. Schaffen,“ 1859 u. a. Viele Aufsätze lieferte er in musikal. Zeitschriften u. in Schilling's „Universallexikon der Tonkunst.“ Auch einige Oratorien u. andere Musikstücke schrieb er.

Masi, 1) Felice, geb. zu Pisa, trat frühzeitig in den Minoritenorden, 1753 ward er Sänger der päpstl. Kapelle u. zuletzt Kp.-M. an der Zwölf-Apostelkirche in Rom. Er starb am 5. April 1772 u. hinterliess viele Kirchensachen in Mskr.

2) Giovanni M., in der zweiten Hälfte des 18. Jhdts. Kp.-M. an der Kirche S. Giacomo de' Spagnuoli zu Rom. (Messen, Motetten etc.)

Masini, Antonio, ein Tonsetzer der römischen Schule, geb. 1639, starb am 20. Sept. 1687 als Kp.-M. zu St. Peter im Vatican. (Motetten, Psalmen.)

Massaini, Tiburzio, geb. zu Cremona in der ersten Hälfte des 16. Jhdts., Augustinermönch, war um 1592 Kp.-M. an der Kirche S. Maria del Popolo in Rom, in welchem Jahre er nach Prag in die Dienste des Kaisers Rudolph II. berufen wurde; bald jedoch kehrte er wieder nach Rom zurück. (Motetten, Psalmen, mehrchörige Kirchenstücke.)

Massenzio, Domenico, geb. zu Ronciglione im Kirchenstaate, war zuletzt Kp.-M. am Professhause der Jesuiten in Rom. Von 1612 bis 1643 erschienen von ihm Motetten, Psalmen, Litaneien u. a. m. zu Rom im Druck.

Mastiaux, Caspar Anton Freiherr von, geb. am 3. März 1766 zu Bonn, studierte daselbst u. in Köln, promovierte 1786 zu

Heidelberg als Dr. Jur. u. erhielt im nämlichen Jahre ein Kanonikat zu Augsburg. 1789 ward er zu Köln zum Priester geweiht, 1790 zu Rom zum Dr. Theol. befördert u. als Ehrenmitglied mehrerer Akademien u. gelehrten Gesellschaften aufgenommen; seit 1797 fungierte er als Domprediger zu Augsburg, bis nach Auflösung des Domkapitels 1803 die Berufung als Landesdirektions-Rat ihn zuerst nach Ulm, dann nach München führte; hier ernannte ihn der König später zu seinem wirkl. geheimen Rat. Bald musste er sich jedoch wegen geschwächter Gesundheit von den öffentlichen Geschäften zurückziehen, u. beschäftigte sich dann mit gelehrten Arbeiten sowohl im litterarischen als musikalischen Fache. Eine der ersten Früchte dieser seiner Thätigkeit war das „kathol. Gesangbuch" (3 Bde., München 1810); 1818 setzte er die „kathol. Litteraturzeitung" (ehemals von Felder redigiert) fort u. erwarb sich mit noch anderen Schriften einen geachteten Namen. An musikalischen Schriften seien erwähnt ausser obigem Gesangbuche: „Vollständige Sammlung der besten alten u. neuen Melodien hierzu" 8 Hefte (Leipzig u. München 1812—19); „Über Choral u. Kirchengesänge" (München 1813): „Gesangbuch der Elementarschulen in München" (Landshut 1817). Er war ein gewandter Komponist und arbeitete auch einige Messen u. Motetten aus. Hochgeehrt starb er an einem Schlagfluss am 12. Dez. 1828.

Mattheson, Johann, Litterator, berühmter musikalischer Schriftsteller, auch Sänger, Komponist, Klavier- u. Orgelvirtuos, geb. zu Hamburg den 28. Sept. 1681, gest. den 17. April 1764, war eine rüstige Arbeitskraft; neben seinen Staatsgeschäften arbeitete er unendlich viel für die Tonkunst durch Schriften u. Kompositionen. (Von seinen Schriften sind 88 im Druck erschienen, beinahe zweimal soviel hat er im Mskr. hinterlassen.) Von den Schriften sind zu nennen: „Das neueröffnete Orchester" 1713; „Das beschützte Orchester" 1717; „Grosse Generalbassschule" 1730; „Der vollkommene Kapellmeister" 1739 u. v. a. Dass es darin mit der Gründlichkeit nicht immer so bestellt ist, wie es sein sollte, lässt sich denken; seine polemischen Schriften aber stossen durch den groben, klotzigen Ton, wo oft der Gegner nur mit Machtsprüchen niedergeworfen wird, ab, auch seine übrigen Schriften ermangeln dessen nicht. Doch sind seine Schriften von höchstem Werte für die Erforschung der Musikgeschichte seiner Zeit.

Mauduit, Jaques, ein franz. Tonkünstler, geb. den 16. Sept. 1557 zu Paris, gest. den 16. Aug. 1627 daselbst, bekleidete eine Stelle am königl. Hofe u. hinterliess viele Kirchensachen.

Mayerl, Anton von, geb. zu Bozen, starb 1869 als Privatier zu Innsbruck. Von Jugend auf mit der lebhaftesten Empfänglichkeit für schöne Kunst begabt, wurde er in Brixen Schüler Ladurner's, welcher ihn mit Strenge im Klavierspiel an Studium u. vollendete Genauigkeit im Vortrage gewöhnte. Am meisten wirkte jedoch des Ästhetikers

Alois Flir Kunstbegeisterung auf ihn ein. Deutsche, lateinische u. griechische Litteratur, Musik vom Palestrinastyl bis zu Beethovens Symphonien u. Liszt's Dichtungen beschäftigten seinen Künstlergeist unablässig. Bald trat er auch selbst als Kompositeur auf — seine ungewöhnliche Bescheidenheit hielt ihn aber stets in der Verborgenheit. Was er in Italien durch eifrigstes Selbststudium, in München besonders als Schüler von C. Ett gewonnen u. ersonnen, das verarbeitete er meist in Bozen zu wahren Kunstwerken. Ein Miserere im Palestrinastyl, ein solches als Oratorium mit Orchester, ein wunderschönes „Stabat mater" für Frauenstimmen u. Streichinstrumente (mit Klavierbegleitung im Druck erschienen), ein grosses Oratorium „Der Fremdling auf Golgatha," u. der 6. Psalm f. Mezzosopran mit Klavier sind seine bedeutendsten Werke — aber sämtlich Manuskript; klassische Ruhe u. Formenschönheit, fliessende, edle Durchführung u. hoher Gedankenadel zeichnen diesen grössten, aber am wenigsten bekannten tirolischen Meister aus, der zugleich eine Menge von Schülern mit Liebe für Musik, Litteratur und schöne Kunst begeisterte.

Mayr, Simon, geb. zu Mendorf bei Ingolstadt in Bayern am 14. Juni 1763, eignete sich schon frühzeitig bei grossem Musiktalente eine bedeutende Fertigkeit im Gesange u. auf einigen Instrumenten an. Nachdem er ein paar Jahre auf der Universität Ingolstadt verlebt hatte, beschloss er, sich ganz der Musik zu widmen. In Bergamo nahm er bei Lenzi, später in Venedig bei Bertoni, Kp.-M. an der Markuskirche, Unterricht; das eigentliche Tonwissenschaftliche, den Kontrapunkt u. dgl. eignete er sich mehr durch Selbststudium an. Anfangs schrieb er nur Kirchenstücke u. Oratorien, später arbeitete er lange Zeit nur für die Bühne. 1802 wurde er als Kp.-M. an der Kirche St. Maria Maggiore in Bergamo angestellt, welches Amt er bis an sein Lebensende bekleidete. 1805 übernahm er das Direktorat der öffentlichen Musikschule in Bergamo u. stiftete 1822 mit mehreren Musikern die „Unione filarmonico" zur Vervollkommnung der Musik, nachdem er 1809 eine milde Anstalt für erwerbsunfähige Musiker u. ihre Familien gegründet hatte. Von 1816 an hörte er auf für die Bühne zu arbeiten. Hochbetagt starb er am 2. Dez. 1845. Neben ungefähr 47 Opern, 9 Oratorien, 14 Kantaten u. andern weltlichen Stücken schrieb er noch sehr viele Kirchenstücke mit u. ohne Instrumentalbegleitung; auch mit musikalisch-theoretischen Arbeiten hatte er sich sehr viel beschäftigt.

Mazzocchi, Domenico, ein Tonsetzer der römischen Schule, Rechtsgelehrter, geb. zu Civita-Castellana am Ende des 16. Jhdts., brachte den grössten Teil seines Lebens in Rom zu. Gedruckt sind von seinen Kompositionen Motetten, andere Kirchensachen u. Madrigalen. Er war der erste, der sich der Crescendo- u. Decrescendo-Zeichen bediente.

Ein jüngerer Bruder von ihm, Virgilio M., war von 1628—29 Kp.-M. an S. Johann im Lateran zu Rom, darauf solcher zu S. Peter im Vatikan u. starb 1646. Er etablierte eine Musik u. Gesangschule in Rom, soll in die Kirchenmusik einen etwas glänzenderen u. lebendigeren Styl eingeführt u. auf einen regelmässigeren musikalischen Rhythmus gesehen haben. (4- und 8stimm. Motetten).

Mazzoni, Antonio, geb. zu Bologna um 1725, ein Schüler Predieri's, arbeitete hauptsächlich für die Bühne, bis er, nach längerem Aufenthalte in Spanien, Russland, Dänemark u. Schweden 1770 als Kp.-M. an der Kirche S. Petronio in Bologna angestellt wurde, als welcher er auch für die Kirche mehreres komponierte. Er starb im letzten Jahrzehnt des vorigen Jahrhunderts.

Megerle, Abraham, geb. den 9. Febr. 1607 zu Wasserburg, zeichnete sich durch tiefe musikalische Kenntnisse u. tüchtiges Orgelspiel aus. Zum Priester geweiht wurde er 1640 als Kp.-M. am Dome zu Konstanz angestellt u. nachgehends wirkte er zu Salzburg. 1655 wurde er, vom Kaiser Ferdinand III. in den Adelsstand erhoben, Kanonikus zu Altötting, wo er am 29. Mai 1680 starb. Er hinterliess an 1486 Kompositionen teils im Druck, teils in Mskr. („Anchora salutis“ München 1664; „Ara musica seu tres tomi Offertoriorum“ von 1—10 Stimmen mit Instrumenten, Salzburg 1674; „Psalmodia“ München 1657 u. dgl.)

Mei, Orazio, geb. zu Pisa 1719, ein Schüler des berühmten Clari, wurde nach Beendigung seiner Studien Organist am Dome zu Pisa u. 1763 Kp.-M. in Livorno, wo er 1787 starb. Er schrieb unter anderm viele Kirchensachen.

Meibom, Markus, ein gelehrter Philolog, geb. 1626 zu Tönningen in Schleswig, beschäftigte sich vorzüglich mit der Musik der Alten u. gab 1652 zu Amsterdam „Antiquae musicae autores septem Graece et latine“ 2 Bände, heraus. Er starb 1711 zu Utrecht u. hinterliess noch einige andere Schriften über alte Musik.

Meister, Severin, geb. 23. Okt. 1818 zu Königstein am Taunus, besuchte das Lehrerseminar zu Jdstein von 1835—37, wirkte von 1837—42 als Lehrgehilfe u. Organist in Montabaur, bis 1849 als Lehrer in Wiesbaden u. seit November 1851 als Musiklehrer am Schullehrerseminar zu Montabaur bis zu seinem Tode, 30. Sept. 1881. Als Musik- u. Gesanglehrer wirkte er sehr tüchtig, seine Orgelkompositionen haben ihm einen wohlverdienten Ruf erworben. Weit bekannt aber ist sein Name geworden durch sein epochemachendes Werk „Das deutsche Kirchenlied in seinen Singweisen“ (1862, Freiburg i. Br. bei Herder), dessen zweiten Band zu vollenden ihm nicht mehr gegönnt war (den 2. Band edierte W. Baümker (s. d.), welcher auch den 1. Band umarbeitete.)

Melani, Alessandro, geb. zu Pistoja, war 1660 Kp.-M. an St. Petronio zu Bologna, 1667 in Rom an der Kirche S. Maria Maggiore, 1672 kam er als solcher an die von S. Luigi de'Francesi. (Viele Kirchensachen, besonders auch für 3 und 4 Chöre.)

Melgaz oder **Melgaço**, Diego Diaz, ein portugis. Mönch, geb. zu Cubao den 11. April 1638, starb am 9. Mai 1700 als Kp.-M. an der Kathedrale zu Evora. Er hat im Mskr. geschätzte Kirchensachen hinterlassen.

Melle oder **Mel**, Rinaldus del, geb. zu Schlettstadt in Lothringen, ein Komponist des 16. Jhdts., war um 1588 Musikus in Diensten des Kurfürsten Ernst von Köln u. Kp.-M., um 1595 Dom-Kp.-M. zu Sabina im Kirchenstaate. (Sacrae cantiones, mehrere Bücher 6—8stimmiger Motetten u. a.)

Mendelssohn-Bartholdy, J. L. Felix, geb. 3. Febr. 1809 in Hamburg, gest. 4. Nov. 1847 zu Leipzig, zählt zu den ausgezeichnetsten Komponisten der Neuzeit, der mit schöpferischem Genius eine sehr grosse Anzahl Werke jeder Musikgattung der Öffentlichkeit übergab. Nach mehreren grossen Reisen durch Deutschland, England u. Italien übernahm er 1833 die Stelle eines städtischen Musikdirektors zu Düsseldorf, wo er auch in der katholischen Kirche dirigierte u. dabei Anlass nahm, sich mit der alten klassischen Kirchenmusik bekannt zu machen. Schon 1835 zog er nach Leipzig, übernahm die Direktion der Gewandhauskonzerte u. verblieb daselbst bis zu seinem Tode, ohne den Bemühungen Königs Friedrich Wilhelm IV., ihn nach Berlin zu ziehen, statt zu geben. 1842 wurde er zum k. Generalmusikdirektor ernannt. An ihm wird auch noch eine seltene Direktionsbegabung u. eine umfassende musikalische Bildung gerühmt. Neben grossen Orchesterwerken, Oratorien, Opern u. a. sind besonders hervorzuheben seine Orgelsonaten, Sprüche, Psalmen u. Motetten (deutsche Texte), Chöre u. Lieder. Bemerkenswert sind noch seine Reisebriefe von 1830—32, 2 Bde. (1861), worin er auch treffliche Urteile über die Kirchenmusik in Rom kund giebt.

Mendes, Manoël, ein portug. Komponist u. Musikschriftsteller, geb. zu Evora um die Mitte des 16. Jhdts., starb als Kp.-M. daselbst. Er hatte tüchtige Schüler gebildet u. verschiedene Kirchenstücke nebst einem Traktate über Kirchengesang hinterlassen.

Mersenne, Maria, ein gelehrter Minoriten-Mönch, geb. zu Oyse (im Maine) den 8. Sept. 1588, trat in diesen Orden 1611 u. kam dann behufs seiner weitern Ausbildung nach Paris. Seine vorzüglichste Thätigkeit widmete er umfassenden wissenschaftlichen Studien, hauptsächlich der Musik u. unternahm zu diesem Zwecke dreimal eine Reise nach Italien. Er starb am 1. Sept. 1648. Unter seinen Schriften haben auf Musik Bezug: „La Vérité des Sciences“ Paris 1625; „Traité de l'harmonie universelle etc.“ Paris 1627; „Questions harmoniques“

1634; sein Hauptwerk ist: „Harmonie universelle, conténant la théorie et la pratique de la musique etc." Paris 1636, eine Fundgrube der ausgedehntesten Gelehrsamkeit.

Merula, Tarquinio, geb. zu Bergamo, war um 1625 Kp.-M. an der Kathedrale daselbst. (Motetten, Messen, Psalmen, Kantaten u. a.)

Merulo, Claudio, ein berühmter Organist u. Tonsetzer des 16. Jhdts., damals bekannter unter dem Namen Claudio di Correggio, seiner Vaterstadt, wo er 1533 geboren war, hatte von Donati musikalischen Unterricht empfangen u. wurde 1557 Organist an der St. Markuskirche in Venedig. 1586 trat er als Hoforganist in die Dienste des Herzogs von Parma, wo er am 4. Mai 1604 starb. (Messen, Motetten, Madrigalen, Toccaten u. Ricercari für die Orgel etc.) Seine Bedeutung liegt in seinen Orgelkompositionen.

Mettenleiter, Bernhard, geb. 25. April 1822 zu Wallerstein, absolvierte die Lateinschule u. das k. Schullehrerseminar zu Dillingen u. bildete sich in der Musik unter Anleitung seines Vaters u. seines Onkels Joh. Georg M. zu Regensburg weiter aus, namentlich wurde er durch dieselben in die ältere Kirchenmusik eingeführt. Nachdem er von 1844 an als Lehrer u. Chorregent in Günzburg u. Memmingen gewirkt hatte, erhielt er 1856 die Stelle eines Stiftschorregenten u. Musikdirektors am k. Gymnasium zu Kempten, wo er gegenwärtig noch thätig ist. 1868 ward er in's Referentenkollegium des Cäcilienvereins gewählt u. 1871 als Präses des Diözesan-Cäcilienvereins Augsburg aufgestellt. 1882 wurde ihm von Sr. Maj. dem König von Bayern das Ritterkreuz II. Kl. des k. Verdienst-Ordens vom hl. Michael verliehen. Von seinen Kompositionen sind in Druck erschienen (u. sämtlich in den Cäcilien-Vereinskatalog aufgenommen): 8 Messen, meistens mit Instrumentalbegleitung, 1 Requiem, 1 Te Deum, 5 Vespern, 4 Pange lingua, marian. Antiphonen, 2 Charfreitagsmusiken; ausser diesen speziell kirchlichen Werken noch 2 Cantaten u. Transskriptionen vorzüglicher Tonwerke für das Harmonium. Auch schrieb er ein Büchlein über „die Behandlung der Orgel" u. ein sehr gutes Lehrbuch des Harmoniumspieles. In Mskr. existieren noch viele kirchliche u. weltliche Kompositionen.

Mettenleiter, Dominik, Dr. Phil. et Theol., Bruder des Joh. Georg M., geb. am 20. Mai 1822 zu Thannhausen in Württemberg, mit vorzüglichen musikalischen Anlagen ausgestattet, kam 1835 nach Regensburg, wo er seine Studien fortsetzte u. den 15. Juli 1846 die Priesterweihe empfing. Seit 1850 bekleidete er eine Vikariatsstelle am Kollegiatstifte zur alten Kapelle daselbst, welche Stelle er bis zu seinem Tode inne hatte. Nachdem er schon als Gymnasiast durch sein Klavier- u. Orgelspiel eine hervorragende Stellung eingenommen hatte u. an der Hand seines Bruders u. des Kanonikus Dr. C. Proske in die Tiefen der Musikwissenschaft u. die Kunst der alten Meister ein-

gedrungen war, wendete er als Chorvikar fast seine ganze Kraft u. Zeit der Musik zu. Mit seinem Bruder arbeitete er das Orgelbuch zum „Enchiridion chorale" aus, komponierte selbst Motetten u. Lieder, schrieb eine Unzahl von musikalischen u. andern Artikeln in eine Menge von Zeitschriften u. stand mit allen bedeutenderen Männern der Tonkunst in Deutschland in brieflichem Verkehre. Ungemein thätig (auch die theologische und ascetische Litteratur bereicherte er mit mehreren Werken) versagte er sich oft die notwendige Leibesbewegung u. brachte dadurch seinen ohnehin schwächlichen Körper in einen Schwächezustand, der alsbald sein Lebensende herbeiführte, den 2. Mai 1868. Im Jahre 1864 erhielt er den ehrenvollen Auftrag, eine Geschichte der Kirchenmusik in Bayern seit den ältesten Zeiten bis zur Neuzeit zu bearbeiten, welches Werk leider in den Vorarbeiten schon durch seinen Tod unterbrochen wurde. Doch konnte er von diesen Vorarbeiten noch manches zum Druck befördern, so die „Musikgeschichte der Stadt Regensburg" (Regensburg, Bössenecker 1866); „Musikgeschichte der Oberpfalz" (Amberg, Pohl 1867); einiges veröffentlichte er in der „Musica" (I. und II. Heft. Brixen bei Weger, 1866, 1867) u. im „Orlando Lasso" (ebenda.) Ferner gab er heraus: „Fassliche u. praktische Grammatik der katholischen Kirchensprache" (Regensburg, Bössenecker 1865, eigentlich v. Th. Nissl, 2. Aufl. 1888), „Vergangenheit, Gegenwart u. Zukunft der Musik" (ebenda), „Philomele, musikalisches Taschenbuch" (1866, 1868, Regensburg und Brixen), „Joh. G. Mettenleiter. Ein Künstlerbild" (Brixen 1866) u. „Carl Proske" (Regensburg 1868). Von seinen Kompositionen erschienen nur einige Lieder (aus Chr. v. Schmid's Werken) in Druck; als Mskr. werden namhaft gemacht: „Der Hymnus des hl. Casimir" in 30 Gesängen zu 1—8 Stimmen, die sämtlichen Offertorien des kath. Kirchenjahres zu 4 Stimmen; 4 Motetten, ein kleines Oratorium: „Das Kreuz auf Golgatha" für Gesang u. Orchester.

Mettenleiter, Johann Georg, Sohn eines Schullehrers zu St. Ulrich im Leonthal (Württemberg), geb. den 6. April 1812, zum Schulfache bestimmt, bildete sich seit 1824 unter Leitung seines Onkels, fürstl. Wallerstein'schen Sekretärs u. Chorregenten, in den deutschen Lehrgegenständen u. praktischer Musik, sowie in den Anfangsgründen der lateinischen u. französischen Sprache, u. in dem lithographischen Institute seines Onkels im Zeichnen aus. Am 27. Dez. 1832 von einer sehr gefährlichen Unterleibskrankheit befallen, aber doch wieder genesen, komponierte er zum Danke teils für Erhaltung seines Lebens, teils für Befreiung von der Militärkonskription im Frühjahre 1833 die ersten 10 Textstrophen des „Stabat mater" für Gesang und Instrumente. Im Jahre 1836 von der fürstlichen Standesherrschaft Wallerstein mit dem Bürgerrechte im Markte Wallerstein beehrt, ward er noch im selben Jahre als bayrischer Staatsbürger aufgenommen,

worauf er bis 5. Febr. 1837 im k. Schullehrerseminar zu Bamberg seine fernere Ausbildung mit vorzüglichem Fleisse verfolgte. Am 20. Febr. desselben Jahres ward er definitiv zum Chorregenten an der katholischen Stadtpfarrkirche St. Sebastian zu Oettingen bestellt; zwei Jahre später, 6. Okt. 1839, ernannte ihn das Kollegiatstiftskapitel zu U. L. Frau zur alten Kapelle in Regensburg zum Chorregenten u. Organisten an genannter Stiftskirche, in welcher Stellung es ihm gelang, seiner Neigung, ins Verständnis der alten Kirchenmusik vollkommen einzudringen, zu genügen. Besonders an der Hand des Dr. Proske, des ausgezeichneten Musikgelehrten, entwickelte sich Mettenleiter zum grossen Meister der Technik in kontrapunktischer Kirchenmusik u. zum ganz besonderen Kenner des gregor. Chorals in seiner ganzen Ausdehnung. Er besass aber auch grosse Kenntnis der weltlichen Musik u. hatte in allen Kompositionsgattungen sich als Meister bewährt. Dankbar wird Regensburg noch lange der vortrefflichen durch ihn bewerkstelligten Aufführung der klassischen Oratorien, welche er gründlichst studiert hatte, gedenken, — so führte er auf: das Alexanderfest, Messias, die Makkabäer von Händel; David penitente von Mozart; Elias und Paulus von Mendelssohn; das Weltgericht von Schneider; die Schöpfung u. die vier Jahreszeiten von J. Haydn, neben andern klassischen Pieçen.

Im Febr. 1851 befiel ihn wiederholt eine lebensgefährliche Krankheit; aus Dankbarkeit für die Errettung komponierte er den 44. Psalm für 5 Männerstimmen, welcher beim Sängerfest zu Passau seine erste Aufführung fand. Vier Jahre vorher hatte er für das Sängerfest in Regensburg den 95. Ps. für 6 Männerst. komponiert. Von seinen übrigen Kompositionen — Motetten, geistl. Gesänge, Psalm „De profundis“ — ist bisher nur eine Lieferung: „Crux fidelis“ 2chörig mit Posaunen (Brixen bei Weger, 1868) im Druck erschienen. Sein bedeutendstes Werk ist das unter den Auspizien des hochseligen Bischofs Valentin von Regensburg edierte „Enchiridion chorale,“ wozu die Orgelbegleitung nur bis zum Commune Sanctorum gedieh. Ein für Studienanstalten eingerichteter Auszug des Enchiridion führt den Titel „Manuale breve cantionum etc. Edidit J. G. Mettenleiter.“ Ratisbonae. Pustet 1852.

Im Mai 1858 befiel ihn eine tödliche Unterleibskrankheit, welche seinem Leben am 6. Oktbr. 1858 ein Ziel setzte. Seine Verdienste um die Hebung der kirchl. Musik sind gross, er war der Erste, welcher mit Dr. Proske ihre eigentliche Regeneration in Regensburg begann; seitdem behauptete diese Stadt, namentlich der Domchor, der sich auch unter seinem Einflusse umgestaltete, einen der ersten Plätze in Bezug auf katholische Kirchenmusik; viele Musiker, die unter seiner Leitung standen, u. mehrere seiner Schüler trugen die Keime dessen, was ihr Lehrer ausstreute, in weitere Kreise, u. wo die Werke der alten

Tonmeister auf den kath. Chören, wenigstens in der Diözese Regensburg, geehrt sind, kann man den Ursprung ihrer Pflege sehr häufig auf Mettenleiter zurückführen. Freundlich im Umgang, gefällig u. bereit, jedermann die besten Aufschlüsse zu geben, war er in ganz Regensburg angesehen u. beliebt.

Metsch, P. Placidus, geb. 7. Jan. 1700 zu Wessobrun, Benediktinermönch des Klosters Rott am Inn seit 1723, † 19. Juli 1778, war ein vorzüglicher Organist. Er edierte im Stich: „Litigiosa digitorum unio i. e. Praeambula organica cum fugis, Pars I et II.“ (Nürnberg 1759); „Organoedus ecclesiastico-aulicus, exhibens varios modulos“ (ebenda 1764).

Michl, Joseph, geb. 1745 zu Neumarkt in der Oberpfalz, studierte im kurfürstlichen Seminar zu München die Wissenschaften, zu Freising unter Cammerlocher zwei Jahre die Komposition, wurde dann in München von Kurfürst Maximilian III. zum Kammerkomponisten ernannt, u. lebte nach dessen Tode 1778 im Kloster Weihern, wo er fleissig komponierte u. Kirchenmusiken dirigierte. 1803 kehrte er nach Neumarkt zurück u. starb daselbst gegen 1810. Seine Kirchenwerke sind jetzt verschollen.

Micheli, Romano, geb. zu Rom 1575, studierte die Tonkunst unter Soriano u. Nanino u. erhielt nach seiner Priesterweihe eine geistliche Pfründe an der Metropolitankirche zu Aquileja. 1625 kam er als Kp.-M. an die Kirche S. Luigi de' Francesi in Rom. Er wurde über 84 Jahre alt. Seine Werke zeichnen sich durch eine stupende Kontrapunktik aus.

Milleville, Alessandro, ein bedeutender Tonsetzer u. Organist am Ende des 16. und Anfang des 17. Jhdts., war 1614 Kp.-M. zu Volterra und später in Ferrara; dortselbst starb er 68 Jahre alt. (7 Bücher 2—6stimm. Motetten, 8stimm. Messen, Psalmen, Litaneien, Madrigale u. a.)

Mitterer, Ignaz, geb. 2. Febr. 1850 zu St. Justina im Pusterthal, erhielt den ersten musikal. Unterricht von seinem Onkel, dem Chorregenten Anton Mitterer daselbst, in Klavier- u. Orgelspiel unterrichtete ihn der Pfarrer Bernh. Huber. Mit 12 Jahren kam er als Singknabe in das Chorherrnstift Neustift, wo er sich auf die Studien vorbereitete u. schon im Komponieren sich versuchte. Während seiner Studienzeit in Brixen (1863—75) war er in betreff musikal. Ausbildung auf sich selbst angewiesen, studierte Harmonie u. komponierte sehr viel. 1867 lernte er den 1879 verstorbenen Karl Höllwarth kennen, welcher ihn bezüglich der Kirchenmusik auf den rechten Weg brachte. Von 1868—71 leitete er den Gymnasialchor, von 1871—75 den Chor des fürstbisch. Priesterseminars. Nach der Priesterweihe, 26. Juli 1874, versah er einen Seelsorgsposten, worauf ihn sein Bischof zur kirchenmusikal. Ausbildung nach Regensburg sandte. Wiederum dann in

der Seelsorge verwendet kam er 1881 als Kaplan in die Anima zu Rom; 1882 ward er als Dom-Kp.-M. nach Regensburg, 1885 als Domchormeister u. Chorregent nach Brixen berufen, wo ihm auch die Probstei von Ehrenburg übertragen wurde. An Kompositionen erchienen im Druck: Sämtliche Responsorien des triduum sacrum u· für die Weihnachtsmette (Pustet); 17 Messen, darunter Missa de Nativ. 6 vocum; de Ascensione, in Epiphania 5 voc. (Pawelek), primi toni 4 voc. u. a.; Litaniae lauret. 5 voc. super cantum Brixiensem (Pustet); die leichteren Stücke sind enthalten in der „Musica ecclesiastica," von welchen ca. 63 Hefte bei Pawelek erschienen sind; eine Kantate „Der Tod des grossen Pan" für Männerchor u. Orchester (Leipzig, Licht & Meyer); ferner edierte er „Die wichtigsten kirchl. Vorschriften für kathol. Kirchenmusik" (Regsbg., Coppenrath, 1885), eine Prakt. Chorsingschule, ein instr. Te Deum, ein instr. Requiem, 12 Magnificat, eine 5stimm. Festmesse etc., (alles bei Pawelek in Regensburg.)

Mizler, Lorenz Christoph, geb. d. 25. Juli 1711 zu Heidenheim im Anspachischen, widmete sich neben eifrigem Betrieb der Musik zuerst der Theologie, dann der Jurisprudenz und Medizin, auch las er von 1736 an zu Leipzig als Privatdozent über Mathematik, Philosophie u. Musik, in welch letzterer Kunst er sich ausgebreitete Kenntnisse erworben hatte. 1738 errichtete er mit dem Grafen Lucchesini und dem Kapellmeister Bümler eine „Korrespondierende Societät der musikalischen Wissenschaften," deren Sekretär er wurde. Hierbei gab er eine periodische Zeitschrift: „Neu eröffnete musikalische Bibliothek" heraus, in der das Meiste von Mizler's Hand ist. 1739 edierte er: „Anfangsgründe des Generalbasses." Später wurde er zu Erfurt Doktor der Medizin, u. in Warschau erlangte er das Adelsdiplom, von welcher Zeit er sich M. von Kolof nannte, u. die Ernennung zum Hofrat, kgl. poln. Leibarzt u. Historiographen. Er starb daselbst im März 1778. Ausser den genannten Schriften erschienen von ihm noch einige Dissertationen über Musik u. dgl. Auch den Gradus ad Parnassum von Fux übersetzte er in's deutsche.

Mohr, Joseph, geb. 10. Jan. 1834 zu Siegburg bei Bonn, trat nach Vollendung seiner Gymnasialstudien in den Jesuitenorden ein, dem er ungefähr 30 Jahre angehörte. Seit den sechziger Jahren war seine Thätigkeit darauf gerichtet, den kirchlichen Volksgesang zu heben u. neu zu beleben, u. in dieser Beziehung hat er sich die grössten Verdienste erworben. Die Werke, welche er zur Erreichung seines Zweckes herausgab, fanden eine weite Verbreitung, das Gesangbüchlein „Cäcilia" erlebte 23 Auflagen, das „Cantate" sogar 42, das „Manuale cantorum" 9; ausser diesen erschienen noch: Laudate Dominum; Katholisches Gebet- und Gesangbuch; Gesang- und Gebetbüchlein; Anleitung zur kirchl. Psalmodie; die Pflege des Volksgesangs in der Kirche. War er zuerst auf eigene Forschung u. Sichtung angewiesen,

so ward ihm zuletzt eine mächtige Unterstützung durch die Werke von Dr. W. Baümker u. P. Dreves. M. schloss sich ihren Bestrebungen an, u. die Frucht davon war das „Psälterlein," welches er mit einem „Quellennachweis" begleitete, u. welches sofort von den Diözesen Basel u. Freiburg angenommen wurde. Hiermit hat er ein möglichst vollkommenes kirchliches Volksgesangbuch geschaffen, geeignet, allmählich eine Einheit des kirchl. Volksgesanges in Deutschland anzubahnen. M. starb zu München am 7. Febr. 1892.

Molitor, Johann Baptist, einer der rührigsten u. thätigsten Männer auf dem Gebiete der Restauration der kathol. Kirchenmusik, geb. 14. Nov. 1834 zu Stadt Weil in Württemberg, ward zu Schwäbisch-Gmünd zum Lehrer ausgebildet u. gehörte 6 Jahre dem Schulstande an. Von früher Jugend an mit dem Choralgesange vertraut, widmete er sich seit 1862 ganz der Kirchenmusik, ward Organist an der Abteikirche zu Beuron, 1866 Chorregent u. Musiklehrer am Gymnasium zu Sigmaringen, wo er vom sel. Fürsten Karl Anton von Hohenzollern sehr geehrt ward, u. die Reform der K.-Musik in Sigmaringen u. in ganz Hohenzollern mit vorzüglichem Erfolge durchführte. 1882 erhielt M. einen Ruf nach Konstanz als Organist u. Chordirektor am dortigen Münster u. im folgenden Jahre übernahm er noch die Musiklehrerstelle am dortigen Gymnasium. Mit gewohnter Energie nahm er auch dort (u. für die ganze Umgegend) die Reform der K.-Musik auf. Konstanz verdankt M. auch die neue (elektrische) Chororgel von Weigle in Stuttgart. M.'s Kompositionen sind grösstenteils für Landchöre berechnet: 8 Messen (Pustet), 18 feierliche Vespern (Coppenrath), Commune Sanctorum (Einsiedeln, Benziger), Te Deum (Pustet), „Das Kirchenjahr" (Eichstädt, Kröll), Kirchliche Gesänge, 3 Hefte (Düsseldorf, Schwann), Sammlung weltlicher Lieder (Coppenrath) u. s. w. M. bearbeitete das „Benedicite" Gesangbuch für die Erzdiözese Freiburg (Pustet).

Molitor, P. Fidelis, geb. 13. Juni 1627 zu Wyl, seit 1645 im Cisterzienser-Kloster Wettingen (Schweiz), † 3. Okt. 1685 zu Magdenau, war gerühmt als Organist und Komponist. Er edierte: Pregustus musicus seu 23 Cantiones a voce sola cum duobus Violinis . . . noviter in lucem datae. (Konstanz 1659); Motettae plurium vocum (Innsbruck 1659), Cantiones sacrae a sola voce cum duobus instrumentis (ibid. 1664).

Monferato, Nadal, ein Geistlicher u. von 1676—1685, in welch letzterem Jahre er starb, Kp.-M. an der Markuskirche zu Venedig. (Motetten u. konzertierende Psalmen).

Monte, Philipp de, geb. 1521 zu Mons im Hennegau, ein Schüler Orl. Lasso's, wurde 1568 von Kaiser Maximilian II. zum Kp.-M. u. von Rudolph II. zum Kanonikus u. Thesaurarius an der Metropolitankirche zu Cambray ernannt. Er zählt zu den grössten niederländischen Kontrapunktisten des 16. Jhdts.; Kirchengesänge, Messen u. Motetten

von ihm sind zu Venedig u. Antwerpen im Druck erschienen. Er starb 4. Juli 1603 in Wien.

Monteverde, Claudio, geb. 1568 zu Cremona, war zuerst (um 1604) Kp.-M. zu Mantua, von 1613 an solcher an der St. Markuskirche in Venedig bis zu seinem Tode 1643. Besonders berühmt war er durch seine Madrigale, in denen er den Grund zu einer weitern Entwicklung der Tonkunst legte. Er versuchte darin neue Accordkombinationen, führte Dissonanzen frei ein, bahnte eine bessere Verschmelzung des Wortausdrucks mit dem musikalischen an u. versuchte eine Sonderung der Stimmungen u. Affekte auch in musikalischer Beziehung. So leitete er eine neue Epoche der Musik ein u. streute fruchtbare Keime aus, welche sich in der Folge so herrlich entwickelten, der kirchlichen Kunst jedoch keinen Vorteil einbrachten. Er schrieb auch für die Kirche Vieles u. Gutes (Messen, Psalmen etc), aber brachte bei manchen derartigen Stücken schon seine Neuerungen in Anwendung. Über sein Leben u. Schaffen s. „Vierteljahrsschrift f. Musikwiss." III. 1887. p. 316.

Morales, Cristoforo, ein der unmittelbaren Vorzeit Palestrina's angehöriger Meister, war zu Sevilla Anfangs des 16. Jhdts. geboren. An der dortigen Kathedrale reifte er zu einer Zeit, wo die spanische Musikbildung bereits einen hohen Standpunkt erreicht hatte, zu solcher Meisterschaft heran, dass er sich nach Paris begab, daselbst eine Sammlung kunstvoll gearbeiteter Messen veröffentlichte, hierauf sein Ziel in Rom verfolgte, wo er bereits 1540 in das sixtinische Sängerkollegium aufgenommen wurde und eines hohen Ansehens genoss. Daselbst vollendete er die Mehrzahl seiner Kompositionen, welche im Styl edel, würdevoll, oft von solcher Innigkeit u. Gemütstiefe durchdrungen, wie kaum bei einem andern Meister, an vielen Stellen die später von Palestrina vollendete Reform des reinen Kirchenstyles glücklich vorbereiteten. Sein Todesjahr ist nicht bekannt, wahrscheinlich starb er zu Rom.

Morandi, Pietro, geb. 1761 zu Bologna, ein Schüler des P. Martini, war Kp.-M. zu Ancona (um 1812), u. komponierte viele Kirchensachen.

Morelot, Stephan, geb. den 12. Jan. 1820 zu Dijon, machte zuerst juristische u. musikalische Studien, ging dann nach Paris, wo er die von Danjou 1845 gegründete „Revue de la musique réligieuse etc." mitredigierte; 1847 machte er eine musikalisch-wissenschaftliche Reise nach Italien, deren Resultate in Coussemaker's „Histoire de l'harmonie au moyen-âge" aufgenommen sind. Von 1848 an lebte er teils in Paris, teils in Dijon, ging 1858 nach Rom, empfing dort die Priesterweihe, wurde zum Ehrenmitglied der päpstlichen Akademie „Cäcilia" ernannt u. kehrte nach einer Reise in den Orient wieder nach Dijon zurück. Ausser vielen in verschiedene Zeitschriften ge-

lieferten Abhandlungen sind von ihm zu nennen: „Manuel de Psalmodie en faux-bourdons à 4 voix" (Avignon 1855); „De la musique en XV. siècle. Notices sur un manuscrit de la Bibliothèque de Dijon" (Paris 1856) u. das vortreffliche Buch „Elements d'harmonie appliqués à l'accompagnement du plain-chant d'après les traditions des anciennes écoles" (Paris 1861).

Mouton, Jean, einer der tüchtigsten Kontrapunktisten des 16. Jhdts., ebenfalls ein Schüler Josquin's, wird von einigen für einen Franzosen, von andern für einen Niederländer gehalten; er soll Kp.-M. am Hofe des Königs Franz I. von Frankreich gewesen sein. Von seinen Messen, Motetten u. dgl. wurde vieles durch Druck veröffentlicht, manches befindet sich noch in Mskr. im päpstl. Kapellarchiv, auf der Münchener Bibliothek u. in der Proske'schen Bibliothek zu Regensburg. Er starb 30. Okt. 1522.

Mozart, Wolfgang Amadäus, war geb. den 27. Jan. 1756 zu Salzburg u. zeigte schon im zartesten Alter hohe musikalische Begabung, die sich durch den sorgsamen Unterricht seines Vaters Leopold Mozart, Hofmusikus des Fürst-Erzbischofs von Salzburg, zu den trefflichsten Leistungen entwickelte. Als Knabe von noch nicht 12 Jahren ward er auf den Kunstreisen, die sein Vater mit ihm unternahm, als ein musikalisches Wunder angestaunt u. hochgeehrt. 1769 ward er zum Konzertmeister in Salzburg ernannt, aber trotz alle dem unterliess er nicht, tüchtige Kompositionsstudien u. Übungen zu machen u. fortzusetzen. Seine Kunstreisen nach Italien benützte er aber auch noch zur höhern Ausbildung in seiner Kunst, besonders als es ihm gelang, das schon lang ersehnte Rom zu sehen. Nach mancherlei herben Schicksalen kündete er dem Fürsterzbischofe von Salzburg seine Dienste (1781), u. beschloss fortan in Wien zu bleiben; 1784 wurde er zum kaiserlichen Kammerkomponisten ernannt. Der Tod entriss ihn aber schon bald der Kunst und dem Leben am 5. Dez. 1791. Es genügen diese wenigen Andeutungen aus des grossen Meisters Leben, da ausführliche Biographien desselben überall zur Hand oder doch leicht zu erhalten sind. Seine Werke, die nie altern, da sie Schöpfungen eines unerreichten Genie's sind, — Opern, Sinfonien, Quartetten, Quintetten, Sonaten, Konzerte u. dgl. — brauchen keiner weitern Erwähnung, da sie in unzähligen Exemplaren verbreitet sind; von seinen Kirchenkompositionen aber etwas zu sagen, ist hier geboten. Sowohl in Salzburg als in Wien schrieb er für die Kirche, Messen, Offertorien, Litaneien, Requiem. Sind auch viele Partien davon von ächt kirchlichem Geiste und tiefreligiösem Sinne durchweht, so kann ihnen, im Allgemeinen gesprochen, doch das Prädikat von kirchlicher Musik nicht zugestanden werden. Die kleinern Sachen, oft nur Gelegenheitsstücke, tragen das Gepräge der Zeit etwas an sich, gleichwohl stehen sie hoch über den Produkten fast aller seiner

Zeitgenossen in Bezug auf Inhalt und Technik. In den grösseren Werken aber macht sich auch die Rücksicht auf Bravoursänger und Sängerinnen geltend, und können sie schon desswegen nicht kirchlich genannt werden; wer die grossen Soli z. B. in seinen Litaneien kennt, wird daran keinen Augenblick zweifeln. Seine gerühmteste Schöpfung, das grosse Requiem, von welchem aber nur die ersten 3 Stücke seiner Meisterhand angehören, trägt wohl einen tiefkirchlichen Ernst an sich, doch neben dem überwiegt die subjektive Ausprägung der Gefühle zu sehr, um das auszudrücken, was die Kirche bei der Feier des Gottesdienstes für ihre abgestorbenen Kinder denkt u. fühlt. Wenn auch bei der Verwirrung bezüglich der Begriffe von kirchlicher u. weltlicher Musik lange Zeit der Mozart- u. Haydnstyl als das Kunstideal auch für die Kirchenchöre angesehen wurde, so kommt man denn doch so ziemlich zur Einsicht, dass kirchliche Musik ihr Ideal nicht darin finden kann. Es geschieht dadurch dem Meister keine Verkürzung an seinem Ruhme; denn es ist nicht zu fordern, dass ein Mensch Vorzügliches und Mustergiltiges in so verschiedenen Gebieten, wie Welt und Kirche sind, leiste, zumal in einer Periode, wo die ganze Zeitströmung dem Irdischen zugewendet war u. die Kirchenmusik von der Autorität sich immer mehr loslöste. Unter allen Mozart-Biographien ragt die von Otto Jahn (1856—59, 4 Bde., 2. Aufl. 1867, 2 Bde.) glänzend hervor.

Müller, Donat, geb. den 3. Jan. 1804 zu Biburg bei Augsburg, kam nach dem Tode seines Vaters im Herbste 1816 als Domkapellknabe nach Augsburg, wo Fz. Bühler sich seiner annahm u. ihm die Aufnahme in's Gymnasium bei St. Anna bewirkte, das er 8 Jahre lang besuchte. Mit seinem 16. Jahre verliess er das Kapellhaus, war aber im Orgelspiel schon so weit vorgeschritten, dass P. Matth. Fischer, einer der tüchtigsten Organisten seiner Zeit, ihm die Orgel der Kirche zu hl. Kreuz anvertrauen konnte. Sich darin vervollkommend fing er 1822 an, unter Leitung Bühlers, seines Gönners, u. später unter Valentin Röder die Komposition zu studieren. Bald begann er auch Kompositionen zu veröffentlichen, lateinische u. deutsche Messen. 1826 erhielt er die Organistenstelle an St. Max, 1837 die Chordirektion bei St. Georg, endlich 1839 dieselbe bei St. Ulrich u. Afra in Augsburg. Von seinen zahlreichen Werken seien noch benannt: 1 Te Deum, mehrere Vespern, Singfugen, lat. Messen; Litaneien de Nomine Jesu; 1 Oratorium „Der Tod Jesu;" mehrere Gradualien u. Offertorien für gemischten Chor, mit u. ohne Orgel; 6 Messen für 3 u. 4stimm. Chor; Lieder zu Schauspielen; Opern; ferner „Der katholische Schullehrer," 4 Bde., (Augsburg); „Büchlein von der Kirchenorgel;" „Lehre des einfachen Figuralsatzes." Viel Verdienst erwarb er sich noch durch Errichtung einer öffentlichen Singschule.

Muffat, Georg, geb. um die Mitte des 17. Jhdts., studierte die Musik zu Paris unter Lulli, war darauf Organist zu Strassburg u. wanderte, durch den Krieg vertrieben, nach Wien. Er scheint dann eine Anstellung als Organist in Salzburg bekommen zu haben, da er sich in der Dedikation seines Werkes „Armonico tributo“ „Organista e ajutante di camera di S. A. Rma“ (des Erzbischofs Max Gandolph, Grafen von Kuenburg † 1687) nennt u. zugleich erwähnt, dass ihm durch dessen Gunst die Reise nach Rom ermöglicht geworden. Zwischen 1687 u. 1690 kam er nach Passau, da im Taufbuch der Dompfarrei der 25. April 1690 als Geburts- u. Tauftag seines Sohnes Gottlieb (Liebegott) eingetragen ist. 1695 ernannte ihn der Bischof J. Philipp von Lamberg zum Kp.-M. u. Vorstand der Singknaben am Passauer Dom, welche Stelle er bis zu seinem Tode — den 23. Febr. 1704 — bekleidete. — Unter seinem Namen sind 2 Teile „Florilegium,“ Stücke für 4—5 Violinen mit Basso cont. (Augsburg 1695, Passau 1698) ediert. Im zweiten Teile erzählt er die Hauptumstände seines Lebens. Ferner erschien „Apparatus mus. organisticus“ 12 Toccaten für die Orgel enthaltend, (Augsburg 1690), u. „Armonico tributo,“ 5 Kammersonaten (Salzburg 1682). Im Mskr. hinterliess er ein Werk, welches Fétis „Recueil d'observations relatives à la musique“ betitelt.

Sein Sohn Gottlieb M. kam nach des Vaters Tode nach Wien u. wird von 1711—1717 unter den Hofscholaren genannt; daselbst genoss er den Unterricht des berühmten K.-Meisters Fux. Am 3. April 1717 wurde er zum Hoforganisten ernannt, welche Stellung er bis zu seiner Pensionierung 1763 inne hatte. Er starb 10. Dez. 1770. Im Druck veröffentlichte er „72 Versetl samt 12 Toccaten, 1726“ und „Componimenti Musicali per il Cembalo“ (Augsburg 1735), welche beide Werke seine grosse Meisterschaft bezeugen.

Münster, Joseph Joachim Benedikt, in der ersten Hälfte des vorigen Jhdts. Notar u. Musikdirektor zu Reichenhall in Oberbayern, gab 2 theoret. Werke heraus: „Musices instructio etc.“ und „Scala Jacob ascendendo et descendendo etc.“ Auch komponierte er mehreres für die Kirche.

Muris, Johann de, einer der berühmtesten Musiktheoretiker des 14. Jhdts., von dessen näheren Lebensumständen man keine Kenntnis hat, schrieb in seinem Greisenalter einen weitläufigen Traktat über die Musik „Speculum musicae“ in sieben Büchern, worin er einen ungeheueren Schatz von historischen u. musikalischen Kenntnissen niedergelegt hat. Dr. Rob. Hirschfeld („Johann de Muris. Seine Schriften und seine Bedeutung“ Leipzig, Breitkopf & Härtel 1884) nennt das Werk eine Streitschrift gegen die ars nova, deren begeistertster Verfechter Philipp von Vitry war, u. sucht Muris' hohe Bedeutung darin, dass er bestrebt war, die Reinheit der Tonkunst u. ihrer Praxis zu wahren u. der Überstürzung der Neueren zu wehren.

Coussemaker veröffentlichte (Script. II. 193—433) das VI. u. VII. Buch dieses Werkes, welches sich auf der Pariser Nationalbibliothek in zwei Handschriften vorfindet; von den übrigen giebt er blos das Inhaltsverzeichnis. Alle übrigen bei Gerbert u. Coussemaker unter dem Namen Johann de Muris edierten Traktate erweisen sich als unächt. Ob er mit dem als Professor an der Sorbonne verzeichneten Mathematiker u. Astronomen Johann (Julianus) de Muris identisch ist, steht sehr in Zweifel, da dieser als Musiktheoretiker nicht benannt wird; so viel geht aus einer Notiz des Werkes selbst hervor, dass Joh. de Muris sich zur Zeit oder gegen Ende der Abfassung desselben, welches wohl um 1321 vollendet worden sein mag, nicht in Paris befand.

Murschhauser, Anton, geb. um 1670 zu Zabern bei Strassburg, gest. 1724 als Kp.-M. an der Frauenkirche in München, Schüler Kerl's, edierte: Octitonum novum organum (1696), Vespertinum latriae et hyperduliae cultus (1700), Prototypon organicum (1707); Opus org. tripartitum (1712); ein theoret. Werk „Academia musico-poetica" (1721, nur I. Teil).

N.

Nägeli, Hans Georg, geb. 1768 zu Zürich, betrieb zu Bern seine musik. Ausbildung. 1792 legte er in seiner Vaterstadt eine Musikalienhandlung an u. starb am 26. Dez. 1836. Als Komponist, Theoretiker, Didaktiker u. Musikgelehrter stand er in hohem Ansehen; besonders war er thätig für Verallgemeinerung der Gesangskunst. Seine vorzüglichsten theoret. Werke sind: „Gesangbildungslehre nach Pestalozzi'schen Grundsätzen" (Zürich 1810); „Vorlesungen über Musik mit Berücksichtigung der Dilettanten" (Stuttgart u. Tübingen 1826) u. a.

Nagiller, Matthäus, geb. den 24. Oktbr. 1815 zu Münster im Unterinnthal, wendete sich von den wissenschaftlichen Studien ganz der Musik zu. Er bildete sich von 1837 an als Zögling des Konservatoriums in Wien unter Preyers Leitung für die Komposition aus, u. zwar mit so günstigem Erfolge, dass er 1840 den ersten Preis errang. Nachdem er mehrere Jahre in Paris u. Berlin zugebracht hatte, weilte er von 1850—54 in Partschins bei Meran, wo er mehrere kleine Messen u. seine Missa solemnis komponierte. 1866 übernahm er die Direktion des Musikvereins in Innsbruck, wo er 8. Juli 1874 starb. Ausser den genannten Werken schrieb er noch Ouvertüren, Sinfonien, Gesangschöre u. a.

Naldini, Sante, ein Tonsetzer der römischen Schule, geb. zu Rom am 5. Febr. 1588, kam 1617 in das Kollegium der päpstlichen Sänger u. starb am 10. Oktbr. 1660. Mehrere Motetten von ihm er-

schienen 1620 zu Rom in Druck; handschriftliche Arbeiten von ihm bewahrt das sixtinische Archiv.

Nanino, Giovanni Maria, war 1540 zu Tivoli geboren, erhielt zu Rom die gründlichste Ausbildung in der Musik u. trat dann in seiner Vaterstadt eine Kapellmeisterstelle an. 1571 kam er nach Rom als Kp.-M der Hauptkirche S. Maria Magg. Zu dieser Zeit eröffnete er an der Seite Palestrina's, dessen intimster Freund er war, die nachmals so berühmt gewordene Schule für höhern Unterricht in der Musik, das erste von einem Italiener gegründete Institut der Tonkunst in Rom. Nachdem N. seit 1575 Kp.-M. an der Kirche S. Luigi dei Francesi gewesen, fand er 1577 Aufnahme in das Kollegium der päpstlichen Sänger. Er starb am 11. März 1607. — N. muss als einer der grössten Musikgelehrten der römischen Schule betrachtet werden. Als schaffender Künstler war er gleichsam ein Stern erster Grösse. Besass auch sein Genius die reichen Schöpfungskräfte eines Palestrina nicht, so verdienen doch seine Werke ihrer klassischen Ausprägung und vollendet reinen Form willen unmittelbar den Schöpfungen Palestrina's angereiht zu werden. Seine Kompositionen gehören unter das Schönste, was noch heute in der päpstlichen Kapelle vorgetragen wird. Viele seiner Werke wurden teils in eigenen Druckausgaben, teils in gemischten Sammlungen italienischer u. niederländischer Herausgeber veröffentlicht; das Meiste jedoch findet sich handschriftlich in römischen Archiven hinterlegt.

Nanino, Bernardino, Neffe des Vorhergehenden, dessen Unterricht in der Musik er auch genoss, war zu Vallerano (um 1560?) geboren. Er war namentlich an den Kirchen S. Luigi de'Francesi u. S. Lorenzo in Damaso als Kp.-M. thätig. Ganz von dem erhabenen Geiste seines Zeitalters erfüllt, vermochte er seine Werke, die teils in Druck veröffentlicht, teils in römischen Archiven handschriftlich hinterlegt sind, mit hohem Wohllaut in Melodie u. Harmonie, Fluss u. Rundung der Modulation, rhythmischer Präcision u. vollendeter Reinheit des Styles zu schmücken. — Von seinen Lebensumständen ist nichts weiter bekannt. Die meisten seiner Publikationen fallen in die Zeit von 1612—1620.

Natividade, Joao de, portug. Mönch, geb. zu Torres, trat 1675 in den Franziskanerorden und starb 1709 zu Lissabon. Er hinterliess Kirchenwerke, welche von den Portugiesen als klassisch gerühmt wurden.

Naumann, Gottlieb, geb. 17. April 1741 zu Blasewitz bei Dresden, gest. 23. Okt. 1801 zu Dresden, studierte Musik bei Tartini in Padua u. bei P. Martini in Bologna u. wurde 1764 zum kurfürstl. sächs. Hofkirchenkomponisten ernannt; von da stieg er zum Kammerkomponisten, dann zum Kp.-M., endlich 1786 zum Oberkapellmeister auf. Er war ein sehr fruchtbarer Komponist; neben Opern u. vielen andern

weltlichen Musikstücken schrieb er auch eine Menge Messen, Psalmen u. kleinere Kirchenstücke.

Nekes, Franz, geb. zu Essen a. d. Ruhr d. 18. Febr. 1844, absolvierte daselbst das Gymnasium 1864, u. trat nach Vollendung der philosophischen u. theologischen Studien zu Münster u. Bonn in das Priesterseminar zu Köln, wo er 24. Aug. 1868 die Priesterweihe empfing. Von 1871—1887 war er Vikar od. Pfarrverweser in Gerderath bei Erkelenz u. Präses des von ihm gegründeten Bez.-Cäcil.-Vereins für das Dekanat Erkelenz. In letzterm Jahre übernahm er die Stelle eines Inspektors im Gregoriushause zu Aachen. In der Musik bildete er sich durch eigenen Fleiss u. gewann seine Tüchtigkeit hauptsächlich aus dem Anhören guter K.-Musik u. aus dem Studium von Partituren. N. veröffentlichte bis jetzt 12 Messen, 3 Te Deum, 2 lauret. Litaneien, 1 Regina coeli, 1 Ascendit Deus und mehrere Partien deutscher Kirchengesänge.

Neri, Philipp von, der hl., geb. 21. Juli 1515 zu Florenz, 1551 zu Rom zum Priester geweiht, trat alsbald in die Bruderschaft des hl. Hieronymus u. beschäftigte sich hauptsächlich mit dem Unterrichte der Jugend. 1548 stiftete er die Bruderschaft der hl. Dreifaltigkeit. Nach seiner Priesterweihe versammelte er Priester u. Kleriker öfters in einem Betsaale (Oratorium) zu geistlichen Übungen und Unterredungen, u. vereinigte 1564 sich mit ihnen zu einer Gemeinschaft, die er vom Orte der Zusammenkunft Oratorium nannte. So entstand die geistliche Genossenschaft der Priester vom Oratorium, die sich kurzweg Oratorianer nannten. Bei den religiösen Übungen bediente man sich auch der Musik, und Animuccia war der Erste, welcher Kompositionen für das Oratorium lieferte. Solcher Kompositionen wurden 1650 u. 1670 zwei Sammlungen unter dem Namen „Laudi“ zu Rom veröffentlicht. Nach dem Tode Animuccia's schrieb Palestrina solche Stücke. Sie waren 4stimm., wurden bald als Solo, bald als Chor vorgetragen, u. die jedesmalige Aufführung derselben bildete zwei Teile, wovon der erste vor, der andere nach der Predigt stattfand. Aus diesen religiösen Musiken entwickelte sich die nach ihnen benannte Kunstform, das Oratorium; doch ist die dramatische Grundlage des nachherigen Oratoriums älter als Neri; sie mag den frühern Mysterien oder geistlichen Schauspielen des Mittelalters entnommen sein. Philipp v. Neri starb zu Rom 26. Mai 1595.

Neukomm, Sigismund, geb. am 10. Juli 1778 zu Salzburg, übte schon frühzeitig die Musik auf allen Instrumenten, erhielt von Mich. Haydn Kompositionsunterricht, und entschied sich erst, nachdem er für seine wissenschaftliche Ausbildung eifrig gesorgt hatte, (1797) für die Tonkunst als seinen Lebensberuf. Sofort ging er nach Wien u. machte hier 7 Jahre höhere Kompositionsstudien unter Leitung Jos. Haydn's, worauf er nach Petersburg reiste u. 1806 als Kp.-M. der

deutschen Oper dortselbst angestellt wurde. Im Jahre darauf begab er sich nach Moskau, Deutschland, Paris, Wien, Brasilien, Lissabon, durchreiste Belgien, Holland, die Schweiz, England u. dgl. u. starb am 3. April 1858 zu Paris. Trotz seiner vielen Reisen komponierte er Vieles: einige Opern, dann Kantaten, grosse Messen u. Te Deum, mehrere 4 u. 8stimm. Psalmen a capella, einige Oratorien u. dgl. Er war kein blendendes Genie, aber alle seine Werke tragen den Stempel einer edlen Empfindung u. ungesuchten Natürlichkeit, nie steigt er unter die Würde der Kunst herab, — ein würdiger Repräsentant der Wiener Schule in allen ihren guten Eigentümlichkeiten, in vollendeter Form u. fliessender Melodik, der bedeutendste Schüler Haydn's. Seine Kompositionen erreichen die Zahl 2000.

Nick, Wienand, geb. 1831 zu Fritzlar, wo sein Vater Organist war, ging 1846 nach Fulda u. widmete sich den Studien. Nachdem er dann als Klavier- u. Orgelspieler, sowie als Komponist u. Chorleiter mehrere Jahre thätig gewesen, erhielt er 1856 einen Ruf nach Hildesheim, wo er seitdem als Dommusik-Direktor und Gesanglehrer am Gymnasium segensreich wirkt. Für die Kirche schrieb er mehreres, unter anderm einige Messen u. eine Sammlung von Motetten.

Nikel, Emil, geb. 12. Sept. 1851 zu Sohrau in Oberschlesien, erhielt seinen ersten musikalischen Unterricht von seinem Vater, einem Lehrer, wurde als 12jähriger Knabe Organist am Gleiwitzer Gymnasium, studierte in Breslau Philosophie u. Theologie, u. empfing am 15. Juli 1877 die Priesterweihe in Prag. Als Stiftsvikar an der Alten Kapelle in Regensburg besuchte er die daselbst bestehende Kirchenmusikschule u. widmete sich eingehenderen kirchenmusikal. Studien, fungierte dann als Studien- und Musikpräfekt im Aufsess'schen Studienseminar zu Bamberg, wurde 1882 Domvikar zu Breslau, 1884 Oberkaplan in Zabrze u. erster Vizepräses des Schlesischen Cäcilienvereins, u. seit September 1888 ist er thätig als k. Divisionspfarrer u. Religionslehrer am Gymnasium sowie am Lehrerinnenseminar in Thorn a. d. Weichsel. Von seinen Werken erschienen bis jetzt: 4 Messen, 2 Requiem, 4 Litaneien, 10 Marienlieder, 6 Vesperpsalmen, 8 Frohnleichnamsstationen; die Sammlungen: „Lauda Sion" mit 150 Gradualien u. Offertorien, 120 Vesperhymnen, 120 Begräbnisgesänge, 100 religiöse Gelegenheitslieder; Veni Creator 8stimmig; Ecce Sacerdos; Kantate „Cäcilia's Gebet;" der 95. Psalm für Männerchor u. grosses Orchester; 1 Streichquartett, eine Fest-Ouvertüre, 6 Märsche für Klavier oder Orchester, Orgelpräludien.

Niedermeyer, Louis, geb. zu Nyon, Kanton Waadt, d. 27. April 1802, erhielt von seinem Vater, einem Musiklehrer, den ersten musikalischen Unterricht; 15 Jahre alt kam er nach Wien und bildete sich unter Moscheles im Klavierspiel, unter Forster studierte er die

Komposition. Nach 2 Jahren ging er nach Rom, bildete sich ferner im Kontrapunkt unter dem päpstlichen Kp.-M. Fioravante u. vollendete dann bei Zingarelli in Neapel seine musikalische Ausbildung. Von da begab er sich nach Paris, wo er sich bald einen Ruf als Musiklehrer u. Komponist erwarb. Da seine Opern keinen rechten Anklang finden wollten, suchte er, nachdem er eine Zeit lang Direktionsgeschäfte bei der „Société des concerts spirituels," welche durch den Eifer des Prinzen von Moskowa gegründet wurde, verrichtet hatte, 1848 eine Spezialschule für religiösen oder Kirchengesang, als Fortsetzung der von Choron gestifteten, 1830 aber wieder eingegangenen Kirchengesangschule zu gründen, und setzte 1853 seinen Plan in's Werk. Dieser Schule war nun bis zu seinem Tode all seine Thätigkeit u. Kraft gewidmet, u. er erreichte auch viel. Von da ab war er nun mehr für die katholischen Kirchenchöre (obwohl er Protestant war) thätig u. schrieb viele Messen u. andere Kirchenstücke. Um die in Paris in den fünfziger Jahren begonnene Regeneration der Kirchenmusik zu unterstützen, gründete er 1856 die zwei Jahre später von Ortigue übernommene Zeitschrift „La Maîtrise." Leider setzte der Tod schon am 13. März 1861 seiner Thätigkeit ein zu frühes Ziel. Als Mensch war er voll Güte u. Wohlwollen, offen, geraden Charakters, ohne Hinterhalt, gesprächig, u. trotz mancher Eigenheiten wusste er sich doch einen grossen Freundeskreis zu bewahren.

Nisard, Th., s. Normand.

Nivers, Guillaume Gabriel, ein französ. Geistlicher, geb. in einem Dorfe bei Melun 1617, war 1640 Organist an der Kirche St. Sulpice zu Paris und trat zwei Jahre darauf als Tenorsänger in die königliche Kapelle. 1667 wurde er Hoforganist des Königs und dann Musikmeister der Königin. Gestorben ist er im Anfange des vorigen Jahrhunderts. Man hat von ihm einige theoretische Werke: „La gamme du Si etc." (Paris 1646); „Methode certaine pour apprendre le plain-chant" (1667); „Dissertation sur le chant grégorien" (1683). Ferner gab er mehrere Gradualien u. Antiphonen heraus, sowie einige Bücher Orgelstücke.

Normand, Theodul Eleazar Xavier, Abbé, bekannt unter dem falschen Namen Theodor Nisard, geb. den 27. Jan. 1812 zu Quaregnon bei Mons im Hennegau, studierte zu Lille und besuchte auch die Musikschule zu Douai. 1835 zu Tournai zum Priester geweiht, beschäftigte er sich mit weitern Musikstudien u. gab 1840 „Manuel des organistes de la campagne" (Brüssel) u. eine Sammlung Romanzen heraus. 1842 trat er unter seinem Pseudonamen als Organist an der St. Gervais-Kirche in Paris auf u. arbeitete seitdem als eifriger Musiklitterator. Von seinen Werken sind zu nennen: „Du plainchant parisien;" „La science et la pratique du plain-chant" (diess

Werk Jumillac's bearbeitete er mit Leclerc, Kp.-M. an der St. Gervais-Kirche gemeinschaftlich); „De la notation proportionelle du moyen-âge;" „Etudes sur les anciennes notations musicales de l'Europe;" 1854 erschien, mit Jos. d'Ortigue bearbeitet: „Dictionnaire liturgique, historique et pratique du plain-chant et de musique de l'église au moyen-âge et dans les temps modernes," 1855 „Methode de plaint-chant," 1856 „Etudes sur la restauration du chant grégorien au XIX. siècle," „L'accompagnement du plain-chant sur l'orgue" und „Les vrais principes de l'accompagnement du plain-chant sur l'orgue d'après les maîtres des XV. et XVI. siècles" (Paris 1860), „Notice sur l'Antiphonaire bilingue de Montpellier" (Paris 1865), welches er aufgefunden u. wovon er eine getreue Copie für die Pariser Bibliothek gefertigt hat; „Bibliographie du plain-chant" (Paris) u. a. m.

Notker oder **Notger,** mit dem Beinamen Balbulus, der Stammler, um 830 zu Schloss Heiligau (jetzt Elg) im Kanton Zürich von adeligen Eltern geboren u. dem kaiserlichen Hause verwandt, ward um 842 dem Kloster St. Gallen zur Erziehung und Bildung übergeben und zeichnete sich sowohl in den Wissenschaften, als an Innigkeit des Gemütes u. gottseligem Sinne vor seinen Mitschülern aus. Als Mönch desselben Klosters ward er eine grosse Zierde seines Ordens u. ragte wie als vollkommener Mönch, so auch als gelehrter Mann, Dichter und ausgezeichnetster Musiker seiner Zeit hervor. Im hohen Alter starb er den 8. April 912 und wurde 1513 durch Papst Julius II. selig gesprochen. Seine Verdienste um die Kirchenmusik sind sehr gross. Das Kirchenlied u. der Choralgesang verdanken ihm vor allem ihre Reinerhaltung u. weitere Ausbildung im Mittelalter. Das römische Antiphonar, welches Romanus aus Rom mitgebracht hatte, war ihm der kostbarste Schatz; darnach leitete er in St. Gallen den Choralgesang, lehrte ihn in den Schulen u. bildete geübte Sänger aus. Eine Handschrift von ihm bewahrt noch die wahre Erklärung der den Neumen beigesetzten Buchstaben; sie findet sich abgedruckt in Gerbert's „Script." u. in Schubiger's „Sängerschule von St. Gallen." Als vorzüglicher Beförderer und wohl auch Gründer des Kirchenliedes in Deutschland bewies er sich durch die Dichtung u. Komposition vieler Hymnen u. Sequenzen, welche vor dem Evangelium der hl. Messe durch viele Jahrhunderte hindurch in den Kirchen des Abendlandes gesungen wurden (s. Sequenzen). Sein Gemüt war überaus zart u. sein Gefühl so innig, dass jeder einzelne Gegenstand in der Natur, jeder Vorfall des Lebens ihn zu einem Liede begeistern konnte, zu dem er Text u. Notensatz zugleich verfasste. Als er einst in der Umgegend von St. Gallen sich erging und beim neuen Brückenbau über das tiefe Martinstobel die Werkleute auf dem Gerüste über dem tiefen Abgrunde wie zwischen Leben u. Tod schwanken sah, legte er seine Gefühle in dem berühmten „Media vita in morte sumus"

nieder, das nachmals in ganz Europa Verbreitung fand. — Auch mit gelehrten Arbeiten beschäftigte sich Notker u. hinterliess einige solche Schriften.

Ein anderer Notger, mit dem Beinamen Labeo (der Grosslefzige) lebte etwas später in demselben Kloster St. Gallen, starb 1022 u. hinterliess als eines der bedeutendsten Denkmale der ältesten deut. Prosa die Paraphrase u. Erklärung der Psalmen; auch ein musikalischer Traktat in deutscher Sprache, „Opusculum theotiscum de musica," welches Gerbert in seine Sammlung aufgenommen hat, wird ihm zugeeignet.

Nucius, Johannes, geb. 1556 zu Görlitz, ward im Kloster Randen in Schlesien Mönch, u. starb um 1620 als Abt zu Himmelwitz. Er war als musikal. Theoretiker u. als Komponist seiner Zeit sehr geschätzt. Mehrere seiner Kirchenwerke erschienen im Druck, auch ein theor. Werklein: „Musicae poeticae, sive de compositione cantus etc." Neisse 1613.

O.

Oberhoffer, Heinrich, geb. den 9. Dez. 1824 zu Pfalzel bei Trier, gest. 29. Mai 1885 zu Luxemburg, erhielt den ersten Musikunterricht von seinem Vater Gerhard O., Lehrer u. Organisten daselbst, u. bildete sich im Klavierspiel besonders unter W. Hermann in Trier aus. Von 1842—44 besuchte er das Schullehrerseminar zu Brühl, wo er durch den verdienstvollen Töpler in die Theorie der Musik, Komposition u. in das Orgelspiel eingeführt wurde. Nach seinem Austritt aus dem Seminar wurde er Lehrer an der Knabenschule zu Schweich a. d. Mosel, nach einem halben Jahre solcher an der Pfarrschule St. Gervasius in Trier u. Organist daselbst, wo er 7 Jahre lang wirkte u. seine Musikstudien fortsetzte. 1852 legte er beide Stellen nieder u. lebte als Privatmusiklehrer, bis er nach 4 Jahren die Stelle eines Musiklehrers am königl. Schullehrerseminar in Luxemburg erhielt; 1861 wurde er zum wirklichen Professor der Musik in genannter Anstalt ernannt. Er dirigierte die 5 grossen Lehrergesangsfeste von 1849—55 u. hatte sich ausserdem mancher Auszeichnungen zu erfreuen: seit 1862 ist Oberhoffer Vorstandsmitglied des Luxemburger christlichen Kunstvereins, im genannten Jahre erhielt er bei einem Konkurse für kathol. Kirchenmusik zu Paris den zweiten Preis u. ward 1864 zum Mitglied der Akademie „Cäcilia" in Rom ernannt. Im Jahre 1862 gründete er die Zeitschrift „Cäcilia" für kathol. Kirchenmusik, deren Redakteur er bis 1872 blieb. An litterarischen Arbeiten veröffentlichte

er eine „Harmonielehre“ (Luxemburg bei Heintzé, 1860, 2. Aufl. 1883), eine „theoret.-praktische Choralgesangschule“ (Paderborn, 1862) und verschiedene Aufsätze in Zeitschriften. Kompositionen von ihm sind: „Zwei Hefte vierst. Kirchengesänge,“ zum Teil eigene Komposition (Trier), Singübungen (Erfurt, Körner), mehrere Messen, Te Deum u. die Psalmtöne für 4 Männerst. (Luxemburg, Heintzé), Orgelstücke (Offenbach, André), Lieder u. Männerchöre u. a. Auch das neue Proprium u. das Kyriale der Luxemburger Diözese enthält mehrere von Oberhoffer komponierte Choräle. Sein bedeutendstes Werk ist „die Schule des kathol. Organisten“ (Trier 1869, 1883 4. Aufl.)

Obrecht, s. Hobrecht.

Ockenheim, auch **Okeghem** und **Ockeghem,** bisher das Haupt der sog. zweiten niederländischen Schule genannt, aus dem östlichen Flandern stammend. Von seinen Lebensumständen weiss man wenig. Sein Geburtsjahr mag zwischen 1415 u 1420 fallen; 1443 erscheint er als Sänger am Dome zu Antwerpen, 1461 als erster Kapellsänger des Königs Carl VII. von Frankreich (Protokapellanus). Ludwig XI. selbst scheint ihm die Stelle des Trésorier (Thesaurarius) an der Kapitelkirche des hl. Martin zu Tours als Ehrenauszeichnung u. einträgliche Präbende verliehen zu haben. Um 1492 scheint er seine Stelle niedergelegt u. die letzten Jahre seines Lebens (gest. zwischen 1512 u. 1525) in Ruhe zugebracht zu haben. — Bruchstücke aus seinen Kompositionen sind in Glarean's Dekachord, Burney's, Forkel's und Ambros' Musikgeschichten, in Kiesewetter's Geschichte der europ.-abendl. Musik u. a. mitgeteilt. Die Proske'sche Bibliothek bewahrt von ihm die „Missa cujusvis toni“ 4 Voc. u. „Cantiones sacrae V. Voc.“ („Gaude Maria Virgo,“ „Gabrielem Archang.,“ „Utrum tuum,“ „Erubescat Judaeus“), letzteres Werk, wahrscheinlich ein Unikum, von Proske aus einem in der Bibliothek vorfindlichen handschriftlichen Codex in Partitur geschrieben.

Odington, Walther, ein englischer Benediktinermönch des 13. Jhdts., war zuerst im Kloster Evesham in der Grafschaft Worcester, dann zu Canterbury, wo er 1228 zum Erzbischof gewählt, aber vom Papste nicht bestätigt wurde. Er ist einer der ältesten bekannten Schriftsteller über Mensuralmusik, u. sein Traktat „De speculatione musicae“ (in 6 Büchern) befindet sich im Mskr. auf der Bibliothek des Christ-Kollegiums zu Cambridge. Coussemaker veröffentlichte ihn in seinen „Scriptores de musica medii aevii“ I.

Odo, der hl., aus einer adligen französischen Familie stammend, Kanonikus u. erster Sänger an der Kirche St. Martin in Tours 899, trat später in das Kloster von Beaume in der Franche-Comté und starb als Abt von Clugny (927 erwählt) am 18. Nov. 942. Er war einer der gelehrtesten und frömmsten Männer seiner Zeit und wurde bald nach seinem Tode in die Zahl der Heiligen eingereiht. Wie zu

Tours, war er auch im Kloster für den Kirchengesang sehr thätig, suchte durch Anwendung von Buchstaben seinen Mönchen das Singen zu erleichtern u. hinterliess einen von Gerbert in seinen Scriptor. eccl. mus. Bd. I. aufgenommenen „Dialogus de musica." Vier andere von Gerbert unter dem Namen „Odo" aufgeführte Fragmente musikalischer Traktate werden von Fétis als Odo nicht zugehörig erklärt.

Ornithoparchus, Andreas, (zu deutsch „Vogelgesang") geb. zu Meiningen in der zweiten Hälfte des 15. Jhdts., ein musik. Schriftsteller, von dessen Lebensumständen man nichts weiss, als dass er 1516 zu Tübingen Magister der freien Künste war, grosse Reisen gemacht u. auf diesen auch musik. Vorlesungen gehalten hat. Aus solchen Vorlesungen enstand das Buch: „Musicae activae Micrologus" 4 libr. (Leipzig 1517), worin Vortreffliches über den Cantus planus, den Mensuralgesang, über die Accente u. den Kontrapunkt enthalten ist; es erlebte mehrere Auflagen.

Ortique, Joseph Louis d', geb. den 22. Mai 1802 zu Cavaillon (Dep. Vaucluse) erlernte schon frühzeitig Musik, studierte dann die Rechte und fungierte als Advokat zu Paris und als Richter beim Tribunale zu Aix in der Provence. Bald ging er jedoch wieder nach Paris, wo er eine Anstellung als mus. Feuilletonist bei der Zeitung „Le Correspondent" erhielt. 1839 kam er wieder nach Paris, das er mit Lammenais auf einige Zeit verlassen hatte, schrieb in viele Journale musik. Artikel und erhielt 1839 die Musiklehrerstelle am Collège Henri IV., sowie 1841 die Organistenstelle an der Kirche St. Thomas. Seitdem war er bis an sein Lebensende, 20. November 1866, in Artikeln u. Schriften thätig für Hebung der katholischen Kirchenmusik. Von seinen Schriften sind zu nennen: „La musique à l'Eglise" (Paris 1862); „Sur la notation proportionelle du moyen-âge" (Paris 1847); „Dictionnaire liturgique, historique et théoretique de plain-chant et de musique d'église, publié par M. l'abbé Migne" 1853; „Traité théorique et pratique de l'accompagnement du plain-chant" (Paris 1856) mit Niedermeyer gemeinschaftlich u. a. m.

Ortiz, Diego, ein spanischer Komponist u. Theoretiker, in der ersten Hälfte des 16. Jhdts. zu Toledo geboren, war Kp.-M. des Vizekönigs von Neapel, u. hatte diese Stelle noch 1565 inne. Weiter ist von den Lebensumständen dieses tüchtigen Meisters nichts bekannt. Zu Venedig erschien von ihm 1565 eine Sammlung von Hymnen, Psalmen, Antiphonen, Cantica etc. im Druck, u. 1553 zu Rom das Werk: „Trattado de glosas sobre clausulos y otros generos de puntos en la musica de violones etc."

Ortlieb, Eduard, geb. den 16. Juli 1807 zu Oberndorf am Neckar, erhielt am 28. April 1834 die Priesterweihe u. war seit dem 27. Mai 1840 Pfarrer in Drackenstein (Diözese Rottenburg). Daselbst ward

es ihm bei einer Pfarrgemeinde von blos 300 Seelen möglich, die Tonkunst, zu der er von je eine grosse Neigung hatte, recht zu pflegen. Anfänglich waren es nur Versuche für Klavier u. Orgel, die er veröffentlichte; bald aber wandte er sich ganz dem kirchlichen Gebiete u. der Hebung der darniederliegenden kirchlichen Musik zu. Mit Fröhlich gründete er 1842 den Stuttgarter Kirchen-Musikverein, so wie bald darauf die musikalische Verlagshandlung „Zum Haydn“ in Stuttgart, wo viele gute Kirchenwerke in Druck ausgegeben wurden. Zu gleichem Zwecke rief er das „Organ für kirchliche Tonkunst“ in's Leben, welches er 6 Jahre lang redigierte, u. wirkte segensreich als Vorstand der musikal. Sektion des christl. Kunstvereins der Diözese Rottenburg bis zu seinem Tode, welchen er in den letzten Tagen des Jan. 1861 in dem sog. obern See in den kgl. Anlagen zu Stuttgart fand. Von seinen Kompositionen sind bekannt: „Festgesänge für den öffentlichen Morgengottesdienst“ (op. 10), eine Messe für Gesang mit Instrumentalbegleitung (op. 7), Messe für 4 Männerstimmen u. Orgel (op. 2), „Der priesterliche Altargesang,“ „Anweisung zum Präludieren,“ „Vokalmesse für gemischte Stimmen“ (op. 8), „Über Altargesang,“ „Alte Kirchenlieder für's kathol. Volk“ (op. 13), „O salutaris hostia,“ 4 Fugen, op. 14 (sämtlich „Zum Haydn“ in Stuttgart erschienen u. in den Kirchenmusikverein aufgenommen).

Ortwein, P. Magnus, geb. 3. Nov. 1845 zu Lautsch, trat 1869 in das Benediktinerkloster Marienberg (Tyrol), fungierte seit 1876 als Chordirektor am Gymnasium zu Meran u. ist seit mehreren Jahren Rektor an demselben. Von seiner hohen Musikbildung zeugen besonders 3 Lieferungen 5stimmiger Gradualien (Regensbg. 1879, 1880, 1881) u. das bedeutende Werk „Über Sprachgesang“ (1883).

P.

Pace, Vincenzo, geb. zu Assisi in der zweiten Hälfte des 16. Jhdts., war Kp.-M. an der Kathedrale zu Rieti. Von ihm erschien: „Sacr. concentus, qui singulis, duabus, tribus, quatuor vocibus concinnuntur,“ lib. Romae 1617. (Einige Stücke mit begleitendem Generalbasse.)

Pacelli, Asprilio, geb. 1570 zu Vasciano (Diözese Narni), war zuerst Kp.-M. am Collegium german. zu Rom, 1602 an der Basilika des Vatikans; ein halbes Jahr später ging er nach Warschau als Kp.-M. des Königs Sigismund III., wo er am 4. Mai 1623 starb. — In Frankfurt erschienen von ihm von 1604—1608 mehrere Bücher

„Cantiones sacrae“ für 5—20 Stimmen, 4—8stimm. Motetten, Psalmen u. Madrigalen.

Paisiello, Giovanni, geb. den 9. Mai 1741 zu Tarent, studierte unter Durante die Tonsetzkunst in Neapel. 1777 war er in Diensten der Kaiserin Katharina II. von Russland u. 8 Jahre später wurde er von Ferdinand IV. von Neapel zum Direktor der kgl. Kapelle ernannt. 1802 verlangte ihn Napoleon nach Paris, um ihm seine Kapelle einzurichten. Nach 2 Jahren kehrte er in seine vorige Stellung nach Neapel zurück u. starb daselbst am 5. Juni 1816. Die Zahl seiner Opern beträgt ungefähr 100; auch an Kirchenmusiken, was übrigens seine starke Seite nicht war, zeigte er sich sehr fruchtbar, man nennt von ihm ungefähr 30 Messen, 40 Motetten, Te Deum, Requiem, Miserere u. a.

Paix, Jakob, einer der grössten Orgelspieler des 16. Jhdts., geb. 1556 zu Augsburg, war lange Zeit Organist zu Lauingen, wo er auch zu Anfang des 17. Jhdts. starb. Man hat von ihm: „Ein schön nütz- u. gebräuchlich Orgel-Tabulatur-Buch,“ (Lauingen, 1583; enthält 70 ausgewählte Gesänge der besten Meister, für die Orgel arrangiert); „Selectae artificiosae et elegantes fugae 2, 3, 4 et plurium voc. etc.“ (Lauingen 1587); „Missae artificiosae et elegantes fugae etc.“ (Lauingen 1590) u. a.

Palestrina, Giovanni Pierluigi oder Giov. Pietro Aloisio da, auch Il Prenestino oder Praenestinus genannt, der berühmteste Meister der röm. Tonschule u. mit Recht von seinen Zeitgenossen durch den Beinamen „Musicae princeps“ („Fürst der Tonkunst“) ausgezeichnet, war geboren im Jahre 1526 im Städtchen Palestrina (dem alten Präneste), woher er auch seinen Namen führt. 1540 kam er nach Rom. 1551 erhielt P. seine erste Anstellung an der Hauptkirche St. Peter als Lehrer der Chorknaben mit dem Titel „Kapellmeister.“ 3 Jahre später veröffentlichte er sein erstes Buch Messen, welches deren vier a 4 voc. u. eine a 5 voc. enthält, u. worin er bewies, wie sehr er die Kunstmittel seiner Zeit in seiner Gewalt hatte u. mit welch tiefem Studium er in die Werke seiner Vorgänger eindrang. Dies Werk scheint Aufsehen gemacht zu haben, weil er es dem Papste Julius III. widmen durfte, welcher ihm dadurch lohnte, dass er 1555 Palestrina unter die päpstl. Kapellsänger aufnahm, und zwar ohne weitere Prüfung gegen sein erst angefertigtes motu proprio, worin er die Aufnahme eines Kapellsängers von einem Konkurs und Scrutinium abhängig machte. Julius III. starb jedoch bald; aber auch sein Nachfolger, vorher Kardinal Marcello Cervino, auf dessen Veranlassung wahrscheinlich P. die als „Missa Papae Marcelli“ so berühmt gewordene Messe komponiert hat, regierte nur wenige Wochen. Dessen strenger Nachfolger, Paul IV., entliess am 30. Juli 1555 den Meister,

weil er verheiratet war, was den Satzungen nicht entsprach, nebst zwei andern, ebenfalls verheirateten Sängern aus dem Verbande der päpstlichen Kapelle, jedoch ward ihm eine entsprechende Pension. Im Oktober schon erhielt P. die Kp.-M.-Stelle im Lateran, welches Amt er nach 6jähriger ruhmvoller Thätigkeit (in diese Zeit fällt auch seine wundervollste Komposition, die „Improperia") mit der gleichen Stelle an der Kirche von S. Maria maggiore vertauschte. An dieser Kirche verblieb er 10 Jahre. 1571 kehrte er nach dem Tode Animuccia', welcher seit 1555 sein Nachfolger in St. Peter gewesen war, auf diesen Posten wieder zurück u. wirkte als Kp.-M. an der Hauptkirche von St. Peter bis zu seinem Tode, der am 2. Febr. 1594 erfolgte.

1580 war seine Gemahlin Lucretia gestorben, von welcher er drei Kinder hatte: Angelo, Ridolfo u. Jgino, u. er heiratete hierauf eine reiche Witwe, wodurch er in den Stand gesetzt wurde, seine Werke im Druck erscheinen zu lassen. 1556 erhielt er von P. Gregor XIII. den Auftrag, eine neue vereinfachte Ausgabe des Graduale romanum zu besorgen. Er entledigte sich dessen mit aller Gewissenhaftigkeit u. 1587 lag das Werk fast druckfertig vor. Es wurde von der S. R. C. approbiert, um das Jahr 1611 von Felice Anerio und Franc. Suriano im Auftrage des Kardinalpräfekten del Monte vollends für den Druck fertig gemacht u. auf Befehl des Papstes Paul V. in der medizäischen Druckerei in den zwei bekannten Foliobänden 1614 und 1615 gedruckt.

Eine umfassende Biographie P.'s besitzen wir von J. Baini: „Memorie storico-critiche della vita e dell' opere di G. Pierluigi da Palestrina." I. II. vol. Roma 1824, jedoch finden sich darin noch viele Unrichtigkeiten. F. S. Kandler übersetzte dies Werk in's Deutsche (Leipzig 1834) u. C. v. Winterfeld bearbeitete darnach sein schätzbares Buch: „Joannes Pierluigi von Palestrina. Seine Werke u. seine Bedeutung für die Geschichte der Tonkunst." Breslau 1832. Eine möglichst kritisch bearbeitete Lebensgeschichte wird Dr. F. X. Haberl liefern, welcher auch die Gesamtausgabe der Werke P.'s (mit Ausnahme der 6 ersten Bände) redigierte. Dieselbe ist im Jahre 1894 vollendet worden, umfasst 32 Partiturbände u. ward vom Verleger (Firma Breitkopf & Härtel in Leipzig) prächtig ausgestattet.

Bei der immensen Produktionsfähigkeit Palestrina's müssen wir besonders bewundern, dass er der hohen Aufgabe der kirchl. Tonkunst nie untreu geworden ist. In seinen ersten Werken tritt die niederl. Kunst, deren Zögling er ist, noch mehr hervor; er hat sie zwar in seinen besten Werken nie verleugnet, aber wohl deren Styl durch seinen Geist veredelt, und ihnen das Siegel inniger Frömmigkeit aufgedrückt. Jede Härte weiss er in der Strenge zu vermeiden, jede Reibung zwischen den manigfaltig sich durchkreuzenden Stimmen; nur Wohlklang sollen sie erzeugen, wo sie einander begegnen. Eben um

jenes Klangreichen seiner Gesänge willen, ihrer Keuschheit u. Heiligkeit wegen, welche jeden Schmuck abweiset, hat man ihn oft als denjenigen Meister bezeichnet, dessen Werke am reinsten das Gepräge des Kirchlichen tragen. Überall, für die glänzenden lauten, wie für die traurigen stillen Tage der Kirche, in einfach populärem, wie im kunstvoll reichen Styl, stellt er eine mit dem Inhalte der Worte tief übereinstimmende kirchliche Musik hin. Man vermag nicht Worte zu finden, um diese einzige Verbindung von majestätischer Strenge und leichter milder Grazie, von ernster Kraft u. zarter Anmut, von Tiefe u. wohlklingender Klarheit, von glänzender Erhabenheit u. stiller Einfalt zu beschreiben, — was aber eigentlich die Grösse dieser Kompositionen ausmacht u. der Beschreibung am meisten widersteht, das ist der Adel u. die ruhige Frömmigkeit, welche über diese Werke ausgegossen ist, u. die man anderwärts in gleichem Grade vergebens suchen wird.

Diese seine Vorzüge als kirchlicher Meister gründen nicht so fast in feinem Genie u. grosser Kunstfertigkeit, deren auch andere sich erfreuten, vielmehr noch in seinem tief innigen zarten Gemüte, das den kirchlichen Geist ganz in sich aufnahm u. in seinem Leben durchführte; an der Quelle des katholischen Lebens u. in den kirchlichsten Kreisen sich bewegend, nicht von irdischen Reizen u. weltlichem Getriebe wie das Leben eines Gabrieli u. Lasso umspannt, vermochte sich sein Geist *stets* zu einer höheren hl. Schönheit aufzuschwingen u. seine Kunst zur einzigen zu machen. „Wenn man, sagt Proske, das 16. Jhdt. das goldene Zeitalter der Kirchenmusik genannt u. unter allen Kunstschulen die von Palestrina gegründete *römische* Schule auf's Höchste bewundert hat, so findet sich doch im Laufe des Jahrhunderts unter den grössten Erscheinungen Italiens u. des übrigen Europa's keine, deren Genius so in alle Tiefen der Kunst u. der Mysterien der Kirche eingeweiht gewesen wäre, um der Erhabenheit unseres Meisters völlig ebenbürtig zur Seite zu stehen. — Man hat Palestrina einen Reformator genannt. Er war es, jedoch im konservativsten, *ächtkatholischen* Sinne, d. h. ein Reformator nach Innen brach er nirgends mit dem Organismus seiner Kunst, drang in dessen Tiefe wie keiner seiner Zeitgenossen, veredelte u. verklärte ihn. Neue Bahnen nach Aussen eröffnete er nicht, wohl aber neue ungeahnte Zugänge in's innere unermessliche Labyrinth der Harmonie. Während fast alle Mitgenossen, selbst die von der römischen Schule ausgegangenen Künstler, dem Fortschritt huldigten, begnügte sich sein Genius — der reichste u. fruchtbarste vor Allen — mit dem Heiligtume des Herkommens, und war auch hierin Vorbild der grössten Meister späterer Perioden, denen die Verherrlichung des eigenen Geistes mit rücksichtsvoller Hinnahme überlieferter Kunstformen ganz vereinbar blieb. *Dass Palestrina sein lebenlanges, nach Weite*

und Tiefe unermessliches Kunstschaffen dem **reinen** Kirchenstyl gewidmet, begründet die wahre Grösse seines Charakters." In solcher Beurteilung Palestrina's und seiner Werke stimmen alle Kunstverständigen überein, u. wir haben hier auch nur ein Resumé solcher Urteile gegeben.

Pallavicino, Benedetto, berühmter Komponist, geb. in der zweiten Hälfte des 16. Jhdts. zu Cremona, war Kp.-M. des Herzogs von Mantua. Von 1591—1613 erschienen von ihm zu Venedig mehrere Sammlungen Madrigalen und Cantiones sacrae.

Paminger, Leonhard, geb. 1494 zu Aschau in Oberösterreich, gest. 3. Mai 1567 als Schulrektor zu Passau, war einer der vorzüglichsten Kontrapunktisten seiner Zeit. Sein Werk: „Ecclesiasticarum Cantionum 4, 5 et plurium vocum" Tom. I. Nürnberg 1572, t. II. 1573, t. III. 1576, et tom. IV. 1580, ist besonders bedeutend wegen der darin gegebenen Falsobordoni.

Pane, Dominico del, ein Geistlicher, geb. zu Rom in der ersten Hälfte des 17. Jhdts., studierte die Komposition unter Abbatini, wurde 1654 päpstl. Kapellsänger (Sopranist). In den sixtinischen Archiven werden viele Kirchenkompositionen von ihm aufbewahrt; in Rom erschien 1687 eine Sammlung von 4—8stimm. Messen über Themen aus Palestrina's Motetten.

Pany, Joseph, geb. den 23. Oktbr. 1794 zu Kohlmitzberg in Österreich. Frühzeitig von seinem Vater in der Musik unterrichtet, versuchte er sich bald in verschiedenen Kompositionen. Zum Lehrfach bestimmt, gab er diesen Beruf 1815 wieder auf u. widmete sich ganz der Tonkunst, welche er in Wien unter Eybler studierte. Nach mehreren Kunstreisen liess er sich in Mainz nieder, wo er am 7. Septbr. 1838 starb. Unter seinen Kompositionen finden sich auch einige Kirchenmusikstücke (3 Messen, ein Requiem, Gradualien).

Paolucci, Giuseppe, geb. zu Siena 1727, trat zu Bologna in den Minoritenorden und machte daselbst seine Musikstudien bei P. Martini. Darauf wurde er Kp.-M. seines Ordens zu Venedig, Sinigaglia u. Assisi, wo er 1777 starb. Von seinen vielen Kirchenkompositionen sind nur „Preces piae" für 8 St. gedruckt; vortrefflich ist sein theor. Werk: „Arte prattica di contrapunto dimostrata con esempi di vari autori, e con osservazioni" (Venedig, 1765—1772, 3 Bände), worin er Stücke der Meister des 17. u. 18. Jhdts. bis in's kleinste Detail mit grosser Gelehrsamkeit analysiert.

Parabosco, Girolamo, geb. zu Piacenza um 1510, hatte als Dichter und Musiker, speziell als Orgelspieler, in Italien einen guten Namen. 1551 wurde er Organist an der St. Markuskirche in Venedig, u. starb als solcher 1557. (Motetten, Madrigale.)

Paradeiser, Marian, geb. am 11. Okt. 1747 zu Riedenthal bei Mölk, in welches Kloster er auch eintrat. Robert Kimmerling lehrte ihn die Komposition. Er starb schon am 16. Nov. 1775 u. hinterliess u. a. auch gut gearbeitete Kirchenstücke.

Pasquini, Bernardo, berühmter Orgelspieler, geb. 8. Dez. 1637 zu Massa di Valnevola (Toskana), Schüler von Cesti, war lange Organist der Basilika S. Maria maggiore in Rom u. später zugleich Kammermusiker des Prinzen Borghese. Er starb 22. Nov. 1710, ausgezeichnet mit dem Titel „Organoedos Senatus populique Romani." Er schrieb mehrere Opern u. von ihm wurden 1704 einige Stücke in einer Sammlung von Toccaten u. Suiten zu Amsterdam gedruckt. Orgelstücke u. ein Traktat über Kontrapunkt blieben Mskr.

Passarini oder Passerini, Francesco, geb. zu Bologna, Franziskanermönch, wurde 1657 an der Kirche seines Ordens Kp.-M.; 1674 kam er als solcher nach Viterbo, 6 Jahre später ward er wieder nach Bologna zurückgerufen, wo er 1698 starb. (Kirchenstücke verschiedener Art.)

Pasterwitz, Georg von, geb. den 7. Juni 1730 zu Bierhütten bei Passau, bekam seine Erziehung im Kloster Niederalteich, setzte dann in Kremsmünster seine wissenschaftlichen und musikalischen Studien fort u. trat in dieses Kloster 1751 selbst ein. In Salzburg studierte er Theologie u. bildete sich unter dem Domkp.-M. Eberlin zu einem tüchtigen Kontrapunktisten aus. Nachdem er einige Jahre Professor u. von 1767 bis 82 auch Chordirektor gewesen, wurde er 1785 als Klosteradministrator nach Wien versetzt, wo er zehn Jahre lang in freundschaftlichem Verkehre mit Mozart, Albrechtsberger u. a. stand. Er schrieb vieles für die Kirche u. starb in seinem Kloster am 26. Jan. 1803.

Paumann, Conrad, aus edlem Geschlechte stammend, geb. zu Nürnberg in der ersten Hälfte des 15. Jhdts., hatte sich, von Geburt aus blind, schon in seiner Jugend eine grosse Geschicklichkeit im Spiele der Orgel, Laute u. anderer Instrumente erworben. Er stand in hohem Ruhme durch sein Spiel u. wird als Erfinder der deutschen Lautentabulatur genannt. Er starb zu München den 25. Jan. 1473 u. liegt in der Frauenkirche daselbst begraben. Neuestens hat man von ihm ein dreistimmiges Lied u. eine Reihe von Orgelstücken od. vielmehr Orgelstudien aufgefunden (Münchner Staatsbibl.)

Pausch, Eugen, geb. den 22. März 1758 (sein Grabstein führt unrichtig den 19. Mai an) zu Neumarkt in der Oberpfalz, wo sein Vater Magistratsdiener war, machte seine wissenschaftlichen Studien zu Neuburg, Eichstädt, Amberg und an der Universität Ingolstadt, und widmete nebenbei grossen Fleiss der Musik. 1777 trat er in das Cisterzienserkloster Walderbach, wo er seine musikalischen Kenntnisse

u. Fertigkeiten noch mehr ausbilden konnte. Bald wurde er Chordirektor seines Klosters u. betrieb den musikalischen Unterricht der Zöglinge des Klosterseminars mit Eifer u. bestem Erfolge. Auch in der Komposition entwickelte er grosse Thätigkeit, von seinen vielen Kirchenwerken, die seiner Zeit sehr geschätzt waren, erchienen mehrere im Druck. Nach Aufhebung der bayr. Klöster wurde er Direktor des Studienseminars in Amberg, ging jedoch nach einem Jahre in seine Vaterstadt zurück, wo er am 22. Febr. 1838 an einer Lungenlähmung verschied. Sein Grabstein nennt ihn Professor u. Jubelpriester.

Pavona, Petro Alessandro, blühte wahrscheinlich um 1770 zu Bologna u. war ein trefflicher Kontrapunktist u. Freund des kanonischen Satzes, worin er zwischen der älteren Strenge und dem späteren freien Style eine glückliche Mitte hält. Sein Satz ist klar, harmonisch, verständlich, fliessend. Mehr ist von ihm nicht bekannt; die genannte Jahrzahl ist seinen zu Bologna 1770 gedruckten vier kleineren 4stimm. Messen entnommen. Ein Exemplar davon bewahrt die Hauber'sche (nun Proske'sche) Bibliothek.

Pearsall, Robert Lucas of Willsbridge, geb. zu Cliston in der Grafschaft Glocester am 14. März 1795, aus einer altenglischen Familie, zeigte schon frühzeitig ein hervorragendes Talent für Tonkunst, welches er durch ernstes Studium der Harmonie u. des Kontrapunktes, namentlich durch Eingehen auf die Werke der alten Meister, ausbildete. Wie er, Anglikaner, durch seine juridischen Kenntnisse immer das Recht der Katholiken vertheidigte und durch mehrere Schriften zur endlichen Emanzipation der Katholiken in England beigetragen, so lenkte sich sein Kunstsinn auch auf die katholische Kirchenmusik und suchte ihre Reinherstellung nach Kräften zu befördern. Seit 1828 lebte er in Mainz, seit 1845 aber auf dem alten Stammschlosse der Blarer von Wartensee, das er angekauft und umgebaut hatte, immer der Dichtkunst, der Wissenschaft u. hl. Tonkunst dienend. Seine Innerlichkeit, zarte Frömmigkeit und sein hochschwebender Sinn drängten ihn, in den Schoos der katholischen Kirche zurückzukehren, welchen Schritt er am 2. August 1856 unternahm. Doch schon 3 Tage später, am 5. August 1856, entriss ihn der Tod dem irdischen Leben. — Nebst einigen Kirchenstücken („Salve Regina") u. anderen kleinen Tonstücken gab er auch eine Abhandlung über den Kontrapunkt u. eine über das Madrigal heraus. Er bearbeitete auch die Harmonisierung des Diözesangesangbuches von St. Gallen, welches zu vollenden ihn der Tod hinderte (s. C. Greith).

Pegado, Beato Nunez, um 1600 Kp.-M. zu Evora in Portugal, und einer der besten Schüler des Pinheiro, wird von den Portugisen zu ihren klassischen Komponisten gezählt. Mehrst. Motetten von ihm bewahrt die Lissaboner Bibliothek.

Pellegrini, Vincenzo, geb. zu Pesaro in der 2. Hälfte des 16. Jhdts., war um 1620 Domkapellmeister zu Mailand; er starb 1636. (Messen, Motetten.)

Penna, Lorenzo, geb. zu Bologna 1613, Karmelitermönch und Kp.-M. seiner Klosterkirche zu Parma, gest. zu Jmola 20. Okt. 1693, hatte seiner Zeit einen Ruf als Komponist u. musikal. Schriftsteller. Messen u. Psalmen von ihm wurden 1640–1690 gedruckt; 1656 erschien zu Venedig eine Kompositionslehre „Li primi albori musicali per li principianti della musica figurata“ u. zu Modena 1689 „Direttorio del canto fermo.“

Pentenrieder, Xaver, geb. den 6. Febr. 1813 zu Kaufbeuern, bildete sich musikalisch vorzüglich unter Stunz zu München aus; 1833 wurde er als Hoforganist u. 1844 als Chordirektor an der Ludwigspfarrkirche daselbst angestellt. Er geniesst auch den Ruf als tüchtiger Gesanglehrer. Neben einigen weltlichen Kompositionen (6 Konzert-Ouverturen, 2 Opern u. dgl.) schrieb er auch Vieles für die Kirche: mehrere Messen, Cantica sacra, ein 8st. Te Deum, fünf 4st. Hymnen u. a. In allen seinen Kompositionen zeigt sich, neben schöner musikalischer Erfindung, eine tüchtige Kenntnis des reinen Satzes u. der menschlichen Stimme. Etliche Jahre vor seinem Tode wurde er von einer Carosse überfahren, von welcher Zeit an seine Geistes- und Körperkräfte erlahmten. Er starb im Irrenhause bei München den 17. Juli 1867.

Perandi, Marco Giuseppe, geb. zu Rom, trat 1640 in die Dienste des Kurfürsten von Sachsen, neben Heinr. Schütz, Albrici, Bontempi u. Bernhard als Kp.-M. fungierend. Gestorben ist er 1670 u. man kennt von ihm eine 11st. Messe nebst einer 7st. Motette.

Perego, Camillo, geb. zu Mailand in der ersten Hälfte des 16. Jhdts., war Priester u. stand sowohl als Dichter wie als Musiker in hoher Achtung. 35 Jahre lang war er Lehrer der Chorknaben am Dom zu Mailand. Er starb um 1574. Zu Venedig erschienen 1555 Madrigalen von ihm u. nach seinem Tode kam sein berühmtes Werk: „La Regola del canto fermo ambrosiano“ (Mailand 1622) heraus.

Peregrinus (Pseudonym für den wahren Namen Hupfauf) Johann, geb. 1856 zu Schwaz in Tyrol, gest. 15. Okt. 1889 zu Salzburg, kam, etwa 20 Jahre alt, als Bassist an den Domchor in Salzburg, wo er unter der Leitung Santner's sich zum Kompositeur heranbildete. Als der I. Domkp.-M. Otto Bach 1881 nach Wien übersiedelte u. der II. Kapellmeister, Jellinek, starb, leitete Hupfauf allein einige Jahre provisorisch den Domchor, bis er 1886 definitiv als Domchordirektor angestellt wurde. Nach drei Jahren schon hatte der Chor seinen Verlust durch den Tod zu betrauern. Er besass ein ausgezeichnetes Musiktalent, wovon seine Kompositionen (Litaneien, Motetten, Messen

u. a.) Zeugnis geben. Er schrieb auch eine „Geschichte des Salzburger Kapellhauses."

Pereira, Marco Salvador, geb. zu Villa-Vicosa zu Ende des 16. Jhdts., Kp.-M. des Königs von Portugal, gest. zu Lissabon 1655, hat mannigfaltige geschätzte Kirchenkompositionen hinterlassen.

Pereyra, Tomaso, portugiesischer Jesuit u. Missionär, geb. 1645 zu San Martinso do Valle, gest. 1692 in Peking, kam 1680 nach China, wo er am kaiserlichen Hofe grosses Ansehen genoss. Er war auch ein guter Musiker, komponierte mancherlei u. hinterliess einen Traktat: „Musica practica et speculativa" (4 Teile).

Pergolese, Giov. Battista, geb. den 4. Jan. 1710 zu Neapel, studierte zuerst unter Gaëtano Greco, dann unter Durante u. Feo die Musik. 1731 führte er sein erstes grösseres Werk, das Oratorium „S. Guglielmo d'Aquitania" mit grossem Beifall auf; dann folgten mehrere Opern, eine 10stimm. Messe u. Vesper für zwei Orchester. 1735 kam er nach Rom, wo er aber nicht viel Bühnenglück hatte. Verdriesslich kehrte er nach Neapel zurück u. besserte seinen Ruf durch sein „Dixit" u. „Laudate" wieder heraus; wegen steigender Kränklichkeit begab er sich nach Puzzuoli bei Neapel, wo er die Kantate „Orfeo," ein „Salve Regina" u. für das Minoritenkloster San Luigi sein berühmtes „Stabat Mater" komponierte. Am 17. April 1736 starb er schon, aber nach seinem Tode ward er erst auf allen Bühnen u. in allen Kirchen Italiens gefeiert. In seinen Werken tritt mehr die Weichheit u. Zartheit, als Ernst, Erhabenheit u. Feierlichkeit hervor, was besonders von seinem „Stabat Mater" gilt, von dem Brendel sagt: „Eine überaus herrliche, hinreissende Weichheit u. Zartheit ist darüber ausgegossen; ebenso sehr aber mangelt Tiefe u. Energie; . . . er verdient kaum die Auszeichnung, welche ihm zu teil geworden."

Perkhofer, Christoph, ein Tonsetzer aus dem Anfange des 17. Jhdts., war um 1612 Chordirektor an der Frauenkirche in München. Von ihm existieren 2 Foliobände (prächtig von seiner Hand geschrieben u. mit den Jahrzahlen 1605 u. 1612 versehen), in welche er teils eigene Kompositionen, teils fremde Arbeiten, z. B. eine Messe „super Laudate Dominum" von Rogerius u. mehrere Magnificate (II. Band) zu 4—6 Stimmen von Reinerius, Jac. Florius, G. Martinus, Ferd. und Rudolph Lassus u. a. zusammengetragen hatte.

Perotinus, Magister, Kp.-M. an der Notre Dame-Kirche in Paris, war einer der bedeutendsten Komponisten des 12. Jhdts.; ein Anonymus IV. in Coussemaker's Scriptores, Bd. I. nennt ihn „den Grossen."

Perti, Giacomo Antonio, geb. den 6. Juni 1661 zu Bologna, begann schon im 18. Lebensjahre mit seinen Kompositionen öffentlich hervorzutreten u. zwar mit solchem Erfolge, dass er 1681 als Mitglied der Akademie filarmonica aufgenommen wurde. 1683 verliess er seine Vaterstadt u. folgte einem Rufe nach Venedig; bald darauf trat er in

die Dienste des Grossherzogs von Toscana u. 1697 nach Wien; Kaiser Leopold ernannte ihn zum Hofrat. Gegen sein 70. Lebensjahr kehrte er nach Bologna zurück, wurde Kp.-M. an der Kirche S. Petronio daselbst u. starb am 10. April 1756, 95 Jahre alt. Neben 17 Opern u. Oratorien merkt Fétis von seinen Kirchenwerken an: 1 Dixit zu 4 Singstimmen mit Instr., 1 Beatus vir, 1 Adoramus, 1 Credo, jedes für 4 Singst., 2 Credo für 5 Singst., 1 Dies irae für 3 voc., 1 Laudemus Deum nostrum für 5 Singst., dann sein erstes gedrucktes Werk mit dem Titel: „Cantate morali e spirituali a una e due voci, con violini e senza, Bologna 1688."

Pescetti, Giov. Battista, geb. um 1704 zu Venedig, war ein Schüler Lotti's; nachdem er einige Zeit in London zugebracht u. auch dort einige Opern u. ein Oratorium komponiert hatte, kehrte er 1762 wieder nach Venedig zurück, wo er als zweiter Organist an S. Markus 1766 starb. Seine Kirchenwerke sollen noch schätzbarer als seine Opern sein.

Pesenti, Martino, um 1610 zu Venedig blind geboren, und gestorben 1660, gab zu Venedig Messen, Motetten u. a. in Druck.

Petit, Adrian, beigenannt Coclicus, um 1500 im Hennegau geboren, kam sehr jung nach Frankreich u. studierte die Musik unter Josquin de Près. Er machte Reisen durch Italien und scheint in seinem Vaterlande gestorben zu sein. In verschiedenen Sammlungen finden sich Motetten seiner Komposition; auch existiert von ihm ein Traktat: „Compendium musices . . . de modo ornate canendi, de regula contrapuncti, de compositione." (Nürnberg 1552).

Petz, Joh. Christoph, geb. zu München in der zweiten Hälfte des 17. Jhdts., war zuerst daselbst als Hofmusikus angestellt, ging dann nach Bonn als Kp.-M. des Kurfürsten von Köln u. wurde endlich nach Stuttgart berufen, wo er 1716 starb. (Messen, Motetten, Psalmen, Sonaten.)

Pevernage, Andreas, geb. zu Courtray 1543, erst Musikdirektor an der Kollegiatkirche daselbst, trat später als Musiker an die Kathedrale zu Antwerpen über, wo er am 30. Juli 1591 starb. Von seinen zahlreichen u. ihrer Zeit geschätzten Kompositionen sind von 1574—1604 geistliche und weltliche Gesänge, Messen und Vespern im Druck erschienen.

Pfleger, Augustin, um die Mitte des 17. Jhdts. kurfürstlich sächsischer Kp.-M., dann 1665 Hofkp.-M. des Herzogs von Holstein-Gottorp, zuletzt solcher in Schlackenwert in Böhmen, starb um 1686. Seine Kirchenkompositionen waren ihrer Zeit berühmt.

Philipp von Caserta, ein Mensuralschriftsteller des 15. Jhdts., von dem auf der Bibliothek von Ferrara ein Traktat: „De diversis figuris notarum" sich befindet. (Coussemaker, Script. III.)

Philippe de Mons, Philippus de Monte, ein berühmter niederländischer Tonsetzer aus Mecheln (od. von Mons im Hennegau), geb. 1521, war von 1572 an Kanonikus und Thesaurarius an der Metropolitankirche zu Cambrai; 1594 finden wir ihn als Chordirektor der kaiserl. Kapelle zu Prag, in welche er schon zur Zeit Maximilians II. eingetreten war; er entsagte 1603 diesen Stellen. Viele Messen, Motetten, Madrigalen u. a. von ihm erschienen im Druck, u. er nahm eine sehr hohe Stelle als Tonsetzer ein. † 4. Juli 1603 in Wien.

Philippe de Vitry, Philippus de Vitriaco, geb. in der kleinen Stadt Vitry (im Depart. Pas de Calais) lebte zu Anfang des 14. Jhdts.; von ihm befindet sich auf der Pariser Bibliothek ein höchst schätzenswerter Traktat: „Ars compositionis de motettis," welcher wahrscheinlich mit dem auf der vatikan. Bibliothek befindlichen: „Ars contrapuncti secundum Philippum de Vitriaco" identisch ist. (Coussemaker Script. III.)

Phinot, Dominique, ein französischer Kontrapunktist des 16. Jhdts. u. wahrscheinlich in Lyon geboren. Man weiss von seinem Leben nichts; von seinen Werken sind Motetten, Psalmen u. Chansons zu Venedig im Druck erschienen.

Piazza, Leandro, geb. zu Segni in der ersten Hälfte des 18. Jhdts., wurde 1775 unter die päpstlichen Kapellsänger aufgenommen u. hat viele geschätzte Kirchensachen hinterlassen, von denen aber nichts gedruckt ist.

Piccioli, Giacomo Antonio, ein Geistlicher u. bedeutender Kontrapunktist gegen Ende des 16. Jhdts., war geb. zu Corbario im Venetianischen und ein Schüler des Costanzo Porta. Viele Kirchenstücke von ihm sind gedruckt, auch finden sich solche in Sammlungen.

Picerli, Saverio, Dr. Theol. u. Minoritenmönch in Neapel, geb. in den letzten Jahren des 16. Jhdts. zu Rieti, hinterliess drei musikalische Traktate (Neapel 1630 u. 31).

Piel, Peter, geb. 12. August 1835 zu Kessenich (Kreis Bonn), seit 1838 in Köln, trat mit 14 Jahren in den dortigen Präparandenkurs ein, um sich auf das Lehrfach vorzubereiten, 1854 in das Schullehrerseminar zu Kempen, wo er in der Musik den Unterricht des trefflichen Seminarlehrers A. Jepkens genoss, mit welchem er bis zu dessen Tode 1878 in innigster Freundschaft lebte. 1856 aus dem Seminar getreten, ward er sogleich als Hilfslehrer in demselben angestellt, bis er 1868 an das neu gegründete kathol. Lehrerseminar zu Boppard berufen wurde, woselbst er seit 1878 als erster Seminarlehrer u. seit 1887 als kgl. Musikdirektor thätig ist. Seine Kirchenkompositionen sind sämtlich in den Cäcil.-Vereinskatalog aufgenommen u. gehören zu den besten, liturgisch, künstlerisch u. praktisch wertvollsten der Gegenwart; sie bestehen in 17 Messen (Missa „Veni S. Spiritus" für 3 gleiche Stimmen (op. 5), Missa „Benedicite" für Männerstimmen (op. 7);

„Leichte Messe" für 4stimm. gemischten Chor (op. 4), Missa „Adoro te," „in hon. Ss. App. Petri et Pauli," „Regina angelorum," „in hon. B. V. M. Consolatricis" für 4- u. 5stimm. gemischten Chor; Missa in hon. S. Joann. Bapt. u. in h. S. Clementis (op. 19 u. 57) für Männerchor; u. s. w.); in Litaneien (op. 13 u. op. 54); Te Deum, op. 17; marian. Antiphonen für 4—8stimm. Männerchor (op. 3); Magnificat in den acht Kirchentonarten für 4 Männerstimmen (op. 8); 13 latein. K.-Gesänge für 4stimm. gemischten Chor (op. 23); Vier Gesänge über liturg. Texte für zwei kombinierte 3stimm. Männer- od. Frauenchöre (op. 60); ein Vorspielbuch für die Orgel (op. 6); 90 K.-Gesänge mit Orgelbegleitung u. Vor- u. Nachspielen (op. 40); viele Motetten in kirchenmus. Zeitschriften u. Sammlungen u. s. w.; ausserdem mehrere Hefte Sonaten u. Märsche für Violin u. Pianoforte. 1889 gab er eine vortreffliche „Harmonielehre" heraus (Düsseldorf, L. Schwann, 2. Aufl. 1890).

Piéton, Loyset, französ. Kontrapunktist, geb. zu Ende des 15. Jhdts. zu Bernay in der Normandie. Kompositionen von ihm (Motetten, Psalmen, Chansons) finden sich in mehreren Sammlungen, auch im Archiv der päpstl. Kapelle.

Pietragrua, Gasparo, geb. zu Mailand zu Ende des 16. Jhdts., war zuerst Organist zu Monza, später wurde er Prior eines Klosters zu Canobbio. (Messen, Psalmen, Kirchenkonzerte etc.)

Pinellus de Gerardis, Giov. Battista, geb. zu Genua um 1543, war von 1581 an kurze Zeit kurfürstlich sächsischer Kp.-M. in Dresden, dann 1584 Mitglied der kais. Hofkapelle in Prag, wo er 15. Juni 1587 starb. (Messen, Madrigalen etc.)

Pinheiro, Joao, geb. zu Thomar in der Provinz Estremadura, portugiesischer Geistlicher u. Komponist, gest. in der ersten Hälfte des 17. Jhdts., war sehr hochgeschätzt als Tonsetzer; mehrere seiner Kirchenkompositionen bewahrt die Lissaboner Bibliothek.

Pipelare, Mathias (nach Ornithoparchus, nicht Matthaeus), belgischer Kontrapunktist des 15.—16. Jhdts. In des Andreas de Antiquis „Missae XV." (1516) steht eine Messe von ihm, eine andere „Forseulement" befindet sich auf der Münchner Bibliothek; auch in Sammlungen kommen ein Paar Stücke von ihm vor. Das Archiv der päpstl. Kapelle bewahrt zwei Messen „Fors seulement" u. „L'homme armé."

Pisari, Pasquale, zu Rom um 1725 geb., studierte unter Biordi päpstlichem Kapellsänger, Musik u. lebte sich so sehr in den Geist Palestrina's hinein, dass ihn P. Martini den Palestrina des 18. Jhdts. nannte. Er starb in ärmlichsten Verhältnissen im Jahre 1778.

Pitoni, Giuseppe Ottavio, geb. zu Rietti am 18. März 1657, kam als Sängerknabe nach Rom u. hatte später Francesco Foggia zum Lehrer der Tonsetzkunst. Schon in seinem 16. Jahre vermochte er eine Kapellmeisterstelle in Rom, u. ein Jahr später eine solche in

Assissi zu übernehmen. Palestrina's Werke spartierte er fleissig, studierte sie rastlos, empfahl ein Gleiches seinen Schülern u. hielt durch sein ganzes Leben diese Richtung fest. Bald nach Rom zurückgekehrt wirkte er an vielen der angesehensten Kirchen als Kp.-M., bis er endlich 1719 die oberste Leitung des Musikchors in der St. Peterskirche übernahm. Hier blieb er bis an sein Ende, 1. Febr. 1743. — Seine Werke sind zahllos. Er besass eine bewunderungswürdige Fertigkeit u. Abstraktion im Komponieren, schrieb gleich ohne Partitur die Stimme im strengsten Styl eine nach der andern nieder. Seine dreichörigen Messen u. Psalmen mit u. ohne Instrumente belaufen sich auf mehr als 40; mehr als 20 Messen etc. für 4 Chöre sind vorhanden, und endlich hat er für die vatikanische Basilika allein die ganze Officiatur der Messen u. Vespern für alle Tage u. Feste des Jahres gearbeitet. — Ein Werk von hoher geschichtlicher Bedeutung hinterlegte P. im Archiv der vatikanischen Hauptkirche unter dem Titel: „Notizia de' contrappuntisti et compositori di musica, dagli anni dell' era cristiana 1000, fino al 1700," welches Baini besonders für sein Werk über Palestrina viel benützt hat. — P. hatte auch viele Schüler gebildet, unter welchen obenan stehen die 3 Häupter der Neapolitanischen Schule: Durante, Leo u. Feo. — In der päpstlichen Kapelle werden noch jetzt seine Werke gesungen u. bewundert, so besonders sein 16stimm. „Dixit," sein 6stimm. „Dies irae."

Plachy, Wenzeslaus, geb. am 4. Sept. 1785 zu Klopotowitz in Mähren, bildete sich in Wien im freundschaftlichen Umgange mit Hummel, Förster u. dgl. in der Musik, u. bekam 1811 die Organistenstelle an der Piaristenkirche daselbt. Ausser vielen Klaviersachen hat er auch einige Kirchenstücke in Druck gegeben. Er sarb am 7. Juli 1858 zu Prag.

Plawen, P. Leopold de, Benediktinermönch im Kloster Zwiefalten, geb. zu Innsbruck, war mehrere Jahre Schulvorstand u. starb als Beichtvater zu Urspringen 7. März 1682. Von ihm erschienen: Sacrae Nymphae oder Dei et divorum laudes a 3, 4, 5 et 6 voc. c. instr. (Innsbruck 1659); Missae IV festivae et quatuor exequiatae. Op. III. (Kempten 1672); Cantica a 3, 4, 5 et 6 voc. c. instr. Op. IV. (Ulm 1679).

Poegel, P. Peregrin, geb. 1. März 1711 zu Sandau in Böhmen, trat 1735 in das Benediktinerkloster zu Neustadt am Main, wirkte lange als Chorregent u. starb als Prior 15. Nov. 1788. Er war ein Virtuos auf der Orgel. Von seinen Kompositionen sind gedruckt: Antiphonale Marianum (32 marian. Antiphonen) 4 voc. c. instr. Op. VII. (1763); IV Missae solemnes (gleiche Besetzung); IV Vesperae dominicales (ebenso).

Pokorny, Gotthard, geb. zu Böhmischbrod am 16. Nov. 1733, war besonders tüchtig im Orgel- u. Violinspiel u. starb am 4. Aug.

1802 als Kp.-M. an der Peterskirche zu Brünn. (Messen, Vespern, Litaneien, Violin- u. Klavierkonzerte u. a. m.) — Ein anderer P. mit dem Vornamen Stephan, geb. um die Mitte des vorigen Jhdts. zu Chrudim in Böhmen, vollendete seine musikalische Ausbildung in Prag u. trat dann in den Augustiner-Orden. Um 1780 war er Organist an der Augustinerkirche in Wien. Als Orgelspieler u. Kirchenkomponist war er seiner Zeit sehr angesehen.

Polaroli, Antonio, 1680 zu Venedig geb., ward 1740—49 der Nachfolger Lotti's an der Markuskirche in Venedig. Er starb 1750. Ausser mehreren Opern schrieb er auch Kirchenkompositionen, welche sich im Manuskripte in den Archiven der Markuskirche befinden.

Ponzio, Pietro, geb. den 25. März 1532 zu Parma, war um 1570 Kp.-M. an der Kathedrale zu Bergamo, zuletzt in Mailand, und starb als solcher am 27. Dez. 1596. Gedruckt erschienen von ihm von 1578—1596 zu Venedig Sammlungen von Messen, Hymnen, Psalmen, Motetten; auch theoretische Werke: „Raggionamenti di musica" (Parma 1588) u. „Dialogo ove si tratta della teorica e pratica di musica" (Parma 1595, 1603).

Porpora, Nicolò, geb. zu Neapel am 19. Aug. 1686, war Aless. Scarlatti's Schüler u. that sich bald durch mehrere Kirchensachen hervor. Eine Zeit lang war er Professor an den Konservatorien S. Onofrio u. an dem der Poveri di Gesù Cristo u. stiftete um diese Zeit auch eine berühmte Singschule. Er machte verschiedene Reisen, kam nach Wien, London u. blieb in diesen Städten stets mehrere Jahre, um seine Opern zur Aufführung zu bringen. Gestorben ist er in dürftigen Verhältnissen zu Neapel im Febr. 1766. Sein Styl wird im Allgemeinen als hoheitlich und ernst, aber mager in der Erfindung bezeichnet.

Porta, Costanzo, ein berühmter Kontrapunktist des 16. Jhdts., wurde zu Cremona geboren, studierte Musik unter Hadr. Willaert zu Venedig u. trat dann in den Franziskanerorden; er war Kp.-M. an der Ordenskirche zu Padua, dann an der Kathedrale zu Osimo u. Ravenna, u. endlich an der Casa santa zu Loretto, wo er 1601 starb. Er war einer der gelehrtesten Musiker seiner Zeit u. sein Styl ist von grosser Würde. Von 1555—1586 erschienen von ihm zu Venedig verschiedene Sammlungen von Messen u. Madrigalen in Druck, auch in andern Sammlungen finden sich Stücke von ihm. P. Martini besass ein theoretisches Werk von P.: „Istruzione di contrapunto." Besondere Erwähnung verdienen seine „Musica in Introit. Missarum, quae in diebus Dominicis toto anno celebrantur juxta morem s. Rom. Eccl. V. Voc." u. ebenso die Introitus für die Festtage der Heiligen (Venedig 1588 bei Ant. Gardane). — Ein anderer P., Francesco della, geb. zu Mailand im Anfang des 17. Jhdts., starb als Organist an der Kirche S. Antonio daselbst 1666. (Motetten, Psalmen, Ricercari).

Pothier, Dom Joseph Maria, geb. 7. Dez. 1835 zu Bouzemont (Lothringen), wurde schon von seinem Vater, der Lehrer u. Kantor war, in den Choralgesang eingeführt; 1847 trat er ins kleine Seminar seiner Diözese (St. Diez) u. ward 1858 vom damaligen Bischof von St. Diez, Caverot, nachherigen berühmten Kardinalerzbischof von Lyon zum Priester geweiht. 1859 ging er in das Benediktinerkloster Solesmes (bei Le Mans), u. legte im Jahre darauf die Profess ab. Sein Abt, Dom Prosper Gueranger, selbst ein tüchtiger Kenner der kirchlichen Archäologie, erkannte in ihm ein ausgesprochenes Talent für Choral u. gab ihm den Auftrag, sich dessen Studium zu widmen, um mit ihm an der Wiederherstellung des richtigen Choralgesanges bezw. der ursprünglichen gregorianischen Melodien zu arbeiten. Zu diesem Zwecke studierte P. in allen Bibliotheken Frankreichs u. besuchte solche in Deutschland, Belgien u. in der Schweiz; den daselbst gesammelten Reichtum an Copien der bewährtesten Manuskripte verarbeitete er in seiner Klosterzelle. Nach fast 20jährigem Studium konnte er sein Hauptwerk: „Liber gradualis“ (1883) vollendet in Druck geben, nachdem er sein nicht weniger bedeutendes Werk: „Les mélodies grégoriennes“ (Tourney 1880) als eine Choralgesanglehre vorausgeschickt hatte. Er ist wohl der einflussreichste u. verdienstvollste Beförderer des Chorals in Frankreich. Ausserdem erschienen von ihm noch in Druck: Processionale monast. 1873 u. 1887; La tradition dans la notation du plain-chant 1882; De la „virga“ dans les neumes 1882; Une petite question de grammaire 1882; Cantus communes Officii et Missae 1884; Hymni 1884; Offic. ultimi tridui 1886; Offic. et Missa pro defunctis 1886; Variae preces de mysteriis 1888; ausserdem viele Artikel, Kompositionen für Officia in Zeitschriften, Off. propria für Diözesen u. Klöster. Er hat auch an Pasquelie's Ausgabe von St. Gertrud u. Mechtildis viel mitgearbeitet.

Praetorius, Michael, einer der bedeutendsten musikalischen Schriftsteller des 16. u. 17. Jhdts. u. tüchtigsten Komponisten, geb. den 15. Febr. 1571 zu Kreuzberg in Thüringen, war zuerst Kp.-M. zu Lüneburg, dann Hoforganist des Herzogs von Braunschweig und endlich Kp.-M. desselben Fürsten zu Wolfenbüttel, wo er auch am 15. Febr. 1621, gerade 50 Jahre alt, starb. Das Werk, welches ihm schon bei seinen Lebzeiten einen Weltruf verschaffte, u. das ihn für alle spätern Zeiten der Kunstgeschichte merkwürdig u. unvergesslich macht, ist sein „Syntagma musicum,“ welches 1614 u. 1618 in 3 Quartbänden zu Wittenberg u. Wolfenbüttel erschien. Es ist ein für den Forscher unerlässliches Quellenwerk über alte u. mittelalterliche Musik, sowie über Musikzustände im 16. u. 17. Jhdt. Ausserdem sind noch 25 grössere Sammlungen seiner Kompositionen, Messen, Motetten, Kirchenlieder u. dgl. gedruckt.

Prassperger, Balthasar, geb. zu Merseburg, war zu Ende des 15. Jhdts. Kantor zu Basel. Von ihm kennen wir ein Werklein: „Clarissima planae atque choralis interpretatio musicae, Dni. Balt. Prasspergii Merspurgensis“ (Basel 1501).

Praupner, Wenzel, geb. den 18. August 1744 zu Leitmeritz in Böhmen, war zuletzt Musikdirektor am städtischen Theater u. an der Kreuzherrnkirche zu Prag. Gestorben ist er am 2. April 1807. (Opern, Messen, Vespern, Offertorien u. a. m.)

Predieri, Angelo, geb. zu Bologna 1655, Franziskanermönch, ein tüchtiger Kompositionslehrer; sein berühmtester Schüler war P. Martini. Er starb zu Bologna 22. Febr. 1731.

Preindl, Joseph, geb. zu Marbach in Unterösterreich am 30. Jan. 1756, vollendete seine musikalischen Studien zu Wien unter Albrechtsbergers Leitung, welchem er auch 1809 im Amte als Kp.-M. am St. Stephansdome nachfolgte. Er geniesst eines Rufes als gründlicher Tonsetzer, guter Klavier- u. Orgelspieler u. starb am 26. Okt. 1823. Gedruckt sind von ihm Messen, Gradualien, Offertorien u. andere Kirchensachen, in deren Komposition er fast durchgängig einen edlen u. würdigen Styl (mit Ausnahme des der Wienerschule damal. Zeit eigenen Figurenreichtums in den Streichinstrumenten) einzuhalten wusste; einige weltliche Musiken; dann ein nach seinem Tode von Seyfried herausgegebenes theoretisches Werk: „Wiener Tonschule oder Anweisung zum Generalbass, zur Harmonie, zum Kontrapunkt und Fugensatz“ (Wien 1827, 2. Aufl. 1832).

Prentz, Caspar, zu Ende des 16. Jhdts. Kp.-M. in Eichstätt, edierte „Alauda sacra, sive Psalmi per annum consueti à 4 Voc. di Conc. 2 Viol. di Conc. ad lib. 3 di Conc. ad lib. 4 Ripien. ad. lib. Authore Casparo Prentz Berlachense Bojo . . . .“ Op. I. (Regensburg, 1693).

Preyer, Gottfried, k. k. Vize-Hofkp.-M. u. Domkp.-M. an der Haupt- u. Metropolitankirche von St. Stephan in Wien, wurde den 15. März 1809 zu Hausbrun in Österreich geboren. Von seinem 5. Lebensjahre an erhielt er von seinem Vater, Schullehrer u. Regenschori daselbst, Unterricht auf dem Klavier u. der Violin, später auch im Gesange u. Orgelspiel, in welch letzterem er gar bald so tüchtig war, dass er von seinem zehnten Jahre an sehr häufig für alle Kirchen der Umgegend zur Aushülfe an Festen verlangt wurde. Auch übernahm es der Pfarrer Bohunowsky, ein ausgezeichneter Musiker, ihm Unterricht auf allen Blasinstrumenten zu erteilen. Im 14. Jahre sandte ihn sein Vater nach Wien, um sich zum Lehrfache vorzubereiten u. in verschiedenen Sprachen, in der Musik u. in der Kompositionslehre auszubilden. Zu diesem Zwecke studierte er bei dem k. k. ersten Hoforganisten Simon Sechter die Kompositionslehre vielseitig mit unermüdlichem Fleisse, u. gab noch selbst Unterricht, um seinen Unterhalt zu gewinnen. 1835 übernahm er die Organistenstelle an der

evangelischen Kirche, 1839 die Professur für Harmonie u. Komposition am Wiener Konservatorium der Musik u. zugleich die Leitung der Orchesterübungen u. Konzerte der Zöglinge. Am 5. März 1841 wurde ihm die k. k. Hoforganistenstelle u. infolge seines grossen beifällig aufgenommenen Oratoriums „Noah“ die Stelle eines k. k. Vize-Hofkapellmeisters, im folgenden Jahre das Direktoriat des Musikkonservatoriums zu teil. Den 28. Okt. 1853 wurde er endlich zum Domkp.-M. an der Metropolitankirche zu St. Stephan ernannt. Unter seinen zahlreichen Kompositionen für die Kirche befinden sich: 13 Messen (2 davon erschienen im Druck), 2 Requiem, 3 Te Deum, 1 Vesper über gregorian. Choräle, viele Gradualien, Offertorien, Hymnen, Motetten etc., die ganze griechische Liturgie über Original-Choräle in 6 Bänden, viele Fugen, Präludien u. andere Orgelstücke, das Oratorium „Noah“ u. s. w. An weltlichen Kompositionen erschienen 73 Nummern (Lieder, Chöre u. a.); eine bei weitem grössere Anzahl ist noch Manuskript, so: 3 Opern, 3 Streichquartetten, 2 Sinfonien, Ouvertüren etc. etc.

Printz, Caspar Wolfgang, geb. am 10. Okt. 1641 zu Waldthurn in der Oberpfalz, fungierte nach Vollendung seiner Studien als lutherischer Prädikant, trat dann in die pfalzgräfliche Kapelle zu Heidelberg, musste von da jedoch wegen Verwicklung in religiöse Controversen bald flüchten, u. bereiste hierauf in Diensten eines reichen Holländers Deutschland u. Italien. Nach mancherlei Schicksalen erhielt er 1665 die Kantorstelle zu Sorau, wo er am 13. Okt. 1717 starb. Von seinen Kompositionen ist nichts erhalten worden, wohl aber von seinen vielen musikalischen Schriften, z. B. „Historische Beschreibung der edlen Sing- u. Klingkunst etc.“, Dresden, 1690; dann sein Hauptwerk: „Phrynis Mitilenaeus, oder satyrischer Komponist, welcher vermittelst einer satyrischen Geschicht die Fehler der ungelehrten, selbstgewachsenen . . . . Komponisten höflich darstellt, und zugleich lehret, wie ein musikalisches Werk rein, ohne Fehler, u. nach dem rechten Grunde zu komponieren sei, wobei mancherlei musikalische Discurse, als de Proportionibus, Variationibus, ... Variis Contrapunctis, von unterschiedlicher Prolation des Textes u. dgl. . . gefunden werden.“ Dresden u. Leipzig, 1696 (mit vielen Notenbeispielen).

Proksch, Joseph, geb. zu Reichenberg in Böhmen den 4. Aug. 1794, hatte das Unglück, im 17. Jahre schon auf beiden Augen blind zu werden, im Prager Blindeninstitut aber erlangte er eine tüchtige musikal. Ausbildung. Nachdem er eine längere Kunstreise als Harfenspieler durch die österreichischen Staaten gemacht hatte, legte er sich mit besonderm Eifer auf das Studium der Pädagogik und Musikwissenschaft. 1825 reiste er nach Berlin, um Logier's Unterrichtssystem zu studieren, u. gründete nach seiner Zurückkunft zu Reichenberg eine Musikbildungsanstalt, basiert auf das System gemeinsamen Unterrichts. 1831 übergab er sie seinem Bruder, siedelte nach Prag

über, gründete daselbst eine grössere derartige Anstalt, als deren Direktor er am 20. Dez. 1864 starb. Von ihm erschien 1858 zu Prag ein treffliches Werklein „Aphorismen über kath. Kirchenmusik.“

Proske, Carl, Dr., einer der grössten Musikgelehrten der Neuzeit und Restaurator der kirchlichen Musik, war geb. zu Gräbnig in Preussisch-Schlesien am 11. Febr. 1794, der einzige Sohn eines Gutsbesitzers. Frühzeitig war sein Sinn schon dem Edleren u. Tieferen in der Musik zugekehrt. Da der Vater seinem Wunsche, Theologie zu studieren, entgegentrat, wendete er sich der Medizin zu, promovierte schon mit 18 Jahren in Wien und diente dann 1813 und 1814 als Militärarzt mit solchem Eifer, dass er bald zum Regimentsarzt befördert und mit dem kgl. preussischen Armeedenkzeichen von 1813 geschmückt wurde. Nach seinem Austritte aus dem Militär erhielt er das Amt eines Kreisphysikus zu Blöst an der polnischen Grenze, das er bis 1822 mit aller Aufopferung versah. Da drängte sich sein früherer Wunsch, Priester zu werden, stärker als je hervor, so dass er alles verliess, 1822 nach Regensburg eilte u. unter der Leitung des Bischofs Sailer sich zum Priester ausbildete. Am 11. April 1826 erhielt er die Priesterweihe, war Sailer's Freund u. Reisegefährte, dann Chorvikar u. 1830 Kanonikus an der alten Kapelle daselbst, in welcher Stellung er bis an sein Lebensende verblieb. Seine Liebe zur ernsteren Musik hatte durch seine Berufung zum Priestertume die Richtung auf die kirchliche Musik erhalten; den Ausartungen derselben zu steuern, kannte er kein geeigneteres Mittel als die Rückkehr zur älteren Kirchenmusik. Was er daher von seinen sonstigen priesterlichen Geschäften erübrigte, das verwendete er von jetzt an mehr als 30 Jahre hindurch unermüdet auf Erforschung, Ansammlung, Studium u. praktische Einführung der grossen Meister kirchlicher Tonkunst, obwohl er auch die Kunstschöpfungen der neuern Tonkunst nicht unberücksichtigt liess. Mit den hervorragendsten Männern seiner Zeit, welche gleich ihm den lange unbeachteten Schatz dieser höhern Musik wieder zu heben bemüht waren, eng verbunden, suchte er der Vergessenheit u. dem weitern Verderben alles zu entreissen, was ihm nur immer zur Erreichung des Zieles, der Wiederbelebung kirchlicher Musik, zweckdienlich erschien. Hierbei kamen ihm nicht blos seine höchst umfassenden Kenntnisse in der Geschichte der Musik u. seine ausgezeichnete technische Bildung, sondern mehr noch die angeborne Beschaffenheit seines Geistes u. die zunächst nur dem Priester mögliche tiefere, betrachtende Auffassung der Liturgie der Kirche bestens zu statten. Viel hatte er seit einigen Jahren schon in Deutschland gesammelt; nun unternahm er noch zwei Reisen nach Italien, durchforschte da 1834 u. 1835 die Bibliotheken von Rom, Assissi u. Neapel, 1837 von Florenz, Pistoja u. Bologna, u. sammelte einen wertvollen Schatz von kirchlichen Tonwerken aus dem 15., 16., 17. u. 18. Jhdt. an; das Meiste

schrieb er mit eigener Hand. Nach seiner Rückkehr machte er sich mit grossem Eifer daran, die Ausführung seines Planes in's Werk zu setzen. Hierzu fand er den trefflichsten Gehülfen u. Mitarbeiter in der Person des vom Bischof von Eichstätt, Graf Reisach, empfohlenen J. G. Mettenleiter, welcher 1839 zum Organisten u. später zum Chorregenten an der alten Kapelle ernannt wurde. Dieser führte aus, was Proske an den gesammelten Schätzen an's Licht u. in's Leben zu rufen für gut fand, ohne Rücksicht auf Widerspruch, mit aller Sorgfalt u. Pietät; unter Proske's Augen arbeitete er sein „Enchiridion" aus u. war hinwieder diesem bei der Herausgabe seiner „Musica divina" behülflich. Beide ermüdeten nicht, auch die Forschungen fortzusetzen u. verborgene Musikschätze aufzusuchen u. an's Licht zu ziehen; Proske setzte hohe Summen daran, die vortrefflichsten ältern u. neuern Musikwerke an sich zu bringen, so dass seine musikalische Bibliothek zu einer Reichhaltigkeit u. Ausdehnung gedieh, die wohl nur wenige dieser Art aufweisen. Sie umfasst über 500 der wichtigsten theoretischen Werke über Musik älterer u. neuerer Zeit, verschiedener Sprachen u. Länder, teils der eigentlichen Doctrin, teils der Geschichte, teils den Hilfswissenschaften angehörig. Die Werke der praktischen Musik sind in 5 Partien geschieden: a) die liturgischen Gesangbücher, sowohl die besten Ausgaben des gregor. Gesanges u. Drucke u. Manuskripte älterer Zeit, als auch die verschiedenen älteren u. neueren Sammlungen des katholischen u. protestantischen Kirchenliedes; b) ein beträchtlicher Teil der 1842 käuflich erworbenen Hauber'schen Bibliothek (von München), eine höchst reichhaltige Sammlung älterer Kirchenmusik u. geistlicher Oratorien berühmter Meister, letztere vielfach in den Originalmanuskripten derselben; c) die eigene Sammlung in 150 grossen u. starkgefüllten Mappen meist von der Hand Proske's geschriebene Partituren älterer Meister, jedoch auch die besten Werke neuerer Musik in Manuskripten oder Druckausgaben, zusammen Werke von mehr als 600 Kompositeuren enthaltend; vielen liegt eine kurze kritische Beurteilung P.'s bei; d) die vierte u. kostbarste Partie bildet eine Sammlung, von ihm selbst genannt: „Antiquitates Musicae celeberrimae," die seltensten Druckausgaben u. Cod. Mskr. von mehr als 1200 Werken der grössten Tonsetzer des 15., 16. u. 17. Jhdts.; e) die fünfte Partie schliesst eine andere Sammlung von Druckwerken derselben Gattung in sich, vom Jahre 1507 beginnend, mit Kompositionen von mehr als 700 ältern Meistern. Bis an sein Ende setzte er die Ausschreibung der Partituren fort, um sie für den Gebrauch vorzubereiten. Er erlebte noch die Freude, viele Freunde der ältern Musik u. die Anerkennung derselben in weiteren Kreisen als schöne Frucht seiner aufopfernden Bemühungen zu sehen, worunter die Aufnahme u. treffliche Pflege dieser Musik an der Domkirche zu Regensburg am meisten hervorragt. In Anerkennung seiner Verdienste wurde P.

vom Bischof Ignatius von Senestréy zum bischöfl. geistl. Rate und ausserordentlichen Mitgliede des bischöfl. Ordinariates ernannt, von Sr. Maj. dem König Max II. von Bayern mit dem Ritterkreuz des St. Michaelsordens geschmückt. Der 20. Dezbr. 1861 endete sein im Dienste der Kirche hingeopfertes Leben. Seine Musikbibliothek ging testamentarisch u. durch mündlichen Vertrag mit dem Hochw. Bischof in den Besitz des bischöfl. Stuhles u. der Kathedrale von Regensburg über. Seine erste Publikation war die Herausgabe einer 4stimm. Messe von Alex. Scarlatti (Regensbg., J. G. Manz); 1850 edierte er die „Missa papae Marcelli" in dreifacher Bearbeitung, der ursprünglichen 6stimm. von Palestrina, der 4stimm. von Anerio u. der doppelchörigen von Suriano; 1853 begann er sein grosses Sammelwerk „Musica divina" herauszugeben. I. Band: Messen (1853, neu ediert 1882 von F. X. Haberl), II. Bd. Motetten (1855), III. Bd. Psalmodia (1859), IV. Bd. Liber Vespertinus (1864, nach seinem Tode von Wesselack herausgegeben). 1855 erschien „Selectus novus Missarum" 2 Bde. 16 4—8stimm. Messen der alten Meister enthaltend.

Q.

Quadflieg, Jakob, geb. zu Breberen (Rheinpr., Bezirk Aachen) am 27. Aug. 1854, erhielt seine erste musikal. Anleitung durch seinen Bruder sowie durch G. Rademächers, den Herausgeber der Orgelbegleitung zum Kölner Graduale, besuchte 1875 die neugegründete Kirchenmusikschule in Regensburg, kam 1876 als Chordirigent u. Musiklehrer nach Holland (Katwijk), trat 1878 in das Seminar zu Elten ein u. ist seit 1881 in Elberfeld als Lehrer angestellt. Seit dem Jahre 1886 ist er auch als Chordirigent u. Organist an der dortigen Marienkirche thätig. Er veröffentlichte 2 Messen; zahlreiche andere Kompositionen finden sich als Beiträge zu Sammelwerken u. in verschiedenen kirchenmusikalischen Zeitschriften. Er besorgte auch die Harmonisierung der Choralgesänge der neuen Feste (Supplementum) sowie die mit mehr als 500 Choral-vorspielen versehene Neuauflage des „Organum comitans" von Haberl. Hanisch.

Quagliati, Paolo, ein Tonsetzer der römischen Schule, soll um 1612 Kp.-M. an der Kirche St. Maria Maggiore zu Rom gewesen sein. (8- u. 12stimm. Motetten.)

Quercu, Simon de, oder a, war um die Mitte des 15. Jhdts. in Brabant geboren u. wurde nachgehends Kp.-M. des Herzogs Ludwig Sforza von Mailand. Mit dessen Söhnen zog er nach Wien u. liess daselbst 1509 einen kleinen Traktat: „Opusculum musices perquam brevissimum de Gregoriana et figurativa atque Contrapuncto simplice percommode tractans" drucken; es ist eine der ältesten in Deutschland gedruckten theoret. Schriften. Eine zweite Auflage erschien 1518 zu Landshut. Auch erschienen von ihm 1513 „Vigiliae cum Vesperis et Exequiis Mortuorum."

R.

Raillard, Fr., Abbé, geb. 1804 in Montormentier bei Langres, gelehrter Theolog und Physiker zu Paris, daselbst gest. Aug. oder Sept. 1887, gab heraus: „Explication des neumes" (1852); „Le chant Grégorien restauré" (1861); „Mémoire sur la restauration du chant grégorien" (1862).

Raimondi, Pietro, der gelehrteste italienische Musiker unsers Jhdts. u. vielleicht einer der grössten Kontrapunktisten aller Zeiten, war geb. zu Rom am 20. Dez. 1786, gest. 30. Okt. 1853 daselbst als Kp.-M. an der St. Peterskirche, studierte auf dem Konservatorium della Pietà in Neapel die Musik, kam später nach Genua, wo er mit seinen Werken Aufsehen erregte. — Nachdem er in Florenz u. Neapel Ruhm auf der Bühne eingeerntet, wendete er sich zu seinem eigentlichen Berufsfelde, dem Kontrapunkt, worin er Unglaubliches leistete. 18 Jahre (1832—50) wirkte er so fort als Professor am Konservatorium der Musik in Palermo. Seine Kompositionsthätigkeit war eine ausserordentliche: 55 Opern, 21 Ballette, 7 Oratorium nebst einem 3fachen, „Joseph" betitelt, und eine Unmasse anderer grösserer und kleinerer Kirchensachen, darunter die 150 Palmen 4-, 5—8st. im Palestrinastyl; nach einem mässigen Überschlag hat er in ungefähr 40 Jahren über 2000 Musikstücke (nach den einzelnen Nummern gerechnet) geschrieben u. davon ein gutes Vierteil in den strengsten kontrapunktischen Formen.

Rameau, Jean Philippe, berühmter französ. Theoretiker u. Komponist, geb. zu Dijon am 25. Sept. 1683. 1717 kam er nach Paris, welches er aber bald wegen Zwistigkeiten mit seinem Beschützer, dem Organisten Marchand, wieder verliess. Eine Zeit lang hielt er sich in Lille u. Clermont auf; in letzterer Stadt fing er an, sich mit der Theorie der Tonkunst ernstlicher zu beschäftigen, u. als Frucht seiner Studien liess er 1722 zu Paris, welches er nun wieder zu seinem Aufenthalte gewählt hatte, seinen „Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels" drucken; 1726 gab er sein „Nouveau système de musique théorique" heraus, seine zwei Hauptwerke, welche die Aufmerksamkeit der Musiker auf ihn lenkten u. seinen Ruf als Theoretiker konsolidierten. Er schrieb auch Kantaten, Klaviersonaten u. etwa 20 Opern. Von dem Könige zum Kammerkomponisten ernannt, später auch geadelt u. mit dem St. Michaelsorden geziert, starb R., bis zu seinem letzten Atemzuge unermüdlich thätig, am 12. Septbr. 1764. — Wenn auch von seinen theoretischen Systemen heutzutage wenig mehr brauchbar ist, so kann ihm doch das Verdienst nicht abgesprochen werden, die Harmonielehre überhaupt zuerst in ein geordnetes System gebracht u. die Hauptregeln derselben auf eine gründliche Art entwickelt zu haben. Er suchte die grosse Zahl möglicher Akkorde auf eine beschränkte Zahl von Grundakkorden zurückzuführen, zunächst in

der Gestalt der Lehre von der Umkehrung der Akkorde, womit er die Lehre vom Fundamentalbasse verband u. die Beziehung der einzelnen Akkorde zu einander leicht kenntlich machte.

Ramos de Pereja, Bartholomeo, geb. um 1440 zu Baeza in Andalusien, lehrte zuerst in Salamanca Musik und ging 1482 nach Bologna, wo er noch 1521 lebte. Die Vorlesungen, die er zu Bologna hielt, gab er in einem Buche „De Musica Tractatus" (Bologna, 1482) heraus, das er kurz darauf in zweiter Auflage erscheinen liess, nachdem er die erste unterdrückt hatte.

Rampis, Pancratius, Sohn eines Schullehrers, geb. zu Bamberg den 16. April 1813, absolvierte 1829 das dortige Gymnasium, studierte Theologie u. ward 1836 zum Priester geweiht. Während seiner Studienzeit betrieb er besonders Gesang u. Orgelspiel unter der Leitung des dortigen Musiklehrers, G. Wühr, eines Schülers von Mich. Haydn. Nachdem er 10 Jahre lang in der Seelsorge gewirkt hatte, erhielt er die Chorregentenstelle in Donauwörth, welche er 11 Jahre lang inne hatte, u. wo er den blinden Virtuosen u. Komponisten Kirms (s. d.) in sein Haus aufnahm u. bis zu dessen Tode bei sich behielt. Im Juli 1857 ward er zum Domkp.-M. in Eichstätt ernannt. † 29. April 1870. — Auf seine musikalische Bildung übte namentlich der Direktor der Würzburger Musikschule, Fröhlich, mit dem er in steter Korrespondenz stand, dann Kirms grossen Einfluss. Die meisten kirchlichen Werke komponierte er im Verein mit letzteren. Ausser diesen gab er als eigene Kompositionen 2 Messen (Missa S. Udalrici a 4 voc. cum Org.; Missa Cunibert für 4 Singst. mit kleiner Instrumentalbegleitung), „Trichordium sacrum," Messen, Requiem, Litaneien, Gradualien und Offertorien auf verschiedene Feste, für 3 Männerstimmen enthaltend, verschiedene Lieder heraus; dann sind Musiken zu kleinen Schauspielen, ein Weihnachtsoratorium u. dgl. in Mskr. verbreitet.

Raselius, Andreas, geb. zu Hahnbach bei Amberg zwischen 1562—64, kam 1584 als Kantor und Lehrer an das Gymnasium zu Regensburg u. wurde endlich 1600 kurfürstl. Kp.-M. zu Heidelberg, wo er 6. Jan. 1602 starb. R. stand hoch als Gelehrter, Musiker, Schriftsteller u. Lehrer. Von seinen musikal.-theoretischen Werken, von denen Gerber 9 aufzählt, ist bis jetzt nur mehr eins bekannt „Hexachordum seu quaestiones Musicae practicae" (Nürnberg, 1589). An Kompositionen lieferte er Vieles: mehrere Sammlungen deutsche u. lateinische Lieder, Sprüche u. Kirchengesänge für 4, 6, 8 Stimmen, Psalmen u. dgl. (vgl. „M. Andr. Raselius" von Jos. Auer, Beilage zu den „Monatsheften für Musikgeschichte" 1892.)

Rastrelli, Joseph, geb. den 13. April 1799 zu Dresden, zeichnete sich schon als Knabe im Violinspiel aus, 1814 begann er kontrapunktische Studien bei P. Mattei zu Bologna. Nach 3 Jahren kehrte er mit seinem Vater nach Dresden zurück u. diente als Violinist in der sächs. Hofkapelle. Die Komposition einiger Opern erwarb ihm

die Gunst des Königs, der ihm die Mittel für eine zweite Reise zur weitern Ausbildung darbot. Nach seiner Rückkehr widmete er sich nur mehr dem Gesangunterricht u. der Komposition, namentlich für die Kirche. 1828 erhielt er für 2 achtstimm. Psalmen, welche er für die sixtinische Kapelle komponierte, vom Papste den Orden des goldenen Spornes; 1830 ward er Hofkp.-M. in Dresden. Er starb am 14. Nov. 1842. Seine Werke offenbaren ein angenehmes Talent neben guten Studien, seine instrumentierten Kirchenwerke haben aber nicht viel Kirchlichkeit.

Rathgeber, P. Valentin, geb. 3. April 1682 zu Oberelsbach, ward 1708 Benediktinermönch im Kloster Banz in Oberfranken; er starb 2. Juni 1750. R. war ein äusserst geübter Violoncell- u. Orgelspieler u. fruchtbarer Komponist. Im Drucke erschienen von ihm 22 Werke (1721—1740 etwa) und bestehen in Messen, Offertorien, Vespern, Antiphonen, Hymnen.

Ratti, Lorenzo, in der 2. Hälfte des 16. Jhdts. zu Perugia geb., war zuerst Kp.-M. zu Loretto, wo er in seinen besten Jahren 1630 starb. (Motetten, Litaneien, Madrigale.)

Rebello, Joao Lorenço, geb. 1609 zu Caminsa in Portugal, war im Dienste des Hauses Braganza Musiker. Er galt als einer der ausgezeichnetsten portugiesischen Komponisten, u. ist gestorben zu San Amaro bei Lissabon 16. Nov. 1661. (16stimm. Psalmen, Magnifikat u. s. w.)

Rebello, Manoel, war aus Aviz in der Provinz Trastagana gebürtig u. um 1625 Kp.-M. zu Evora.

Von beiden befinden sich Kirchenwerke auf der Lissaboner Bibliothek, von ersterm erschien auch eine Sammlung Kirchenstücke zu Rom 1657 in Druck.

Regino, wahrscheinlich um 840 geb. zu Altrip am Rhein, wurde 892 Abt im Benediktinerkloster Prüm in der Diözese Trier. Durch Intriguen aus demselben vertrieben, ging er nach Trier, wo er Abt des Klosters St. Martin wurde. Er starb 915 u. wurde im Kloster St. Maximin bei Trier begraben. Er hatte einen Namen als Gelehrter, u. nahm sich auch der Musik sehr an, wovon ein, in den Script. eccl. von Gerbert aufgeführter Traktat „Epistola de harmonica institutione" (Bd. I. p. 230) Zeugnis giebt. Coussemaker edierte im II. Bd. seiner Script. dessen Tonarius als Facsimile einer Copie auf der Brüsseler Bibliothek.

Regis oder De Roi, Jean, ein um die Mitte des 15. Jhdts. lebender berühmter Kontrapunktist, wahrscheinlich ein Belgier von Geburt, Zeitgenosse von Okeghem, Busnois u. Caron. Mehrere Messenfragmente u. Motetten finden sich in verschiedenen Sammlungen, auch sind einige Messen von ihm im päpstl. Archiv.

Regnard, Jaques, geb. zu Douai um 1540, kam durch Orlandus Lassus in den Dienst des Kurfürsten von Bayern; von München kam er um 1575 nach Prag, wo er später zweiter kais. Kp.-M. wurde u. wahrscheinlich 1600 starb. Von 1573 bis 1614 sind zahlreiche Kompositionen von ihm, Messen, Motetten u. a. erschienen.

Reicha, Anton, geb. zu Prag am 27. Febr. 1770, studierte zu Bonn bei seinem Oheim Joseph Reicha, der dortselbst kurfürstlich kölnischer Musikdirektor war, die Musik mit so gutem Erfolge, dass er bald mit einer Sinfonie öffentlich auftreten konnte. 1799 begab er sich nach Paris, bald jedoch nach Wien, wo er mit Haydn, Albrechtsberger, Salieri u. Beethoven in freundschaftlichstem Umgang lebte u. der Komposition u. dem Musikunterrichte oblag. 1808 ging er wieder nach Paris, debütierte mit einigen Opern u. erhielt, geachtet als Lehrer der Musik, als Nachfolger Mehuls, die Professur des Kontrapunkts am neu organisierten Konservatorium. 1835 wurde er Ritter der Ehrenlegion u. später Mitglied der Akademie. Doch schon am 28. Mai 1836 starb er. — Seine hauptsächlichsten Werke sind neben bedeutenden Instrumental-Kompositionen: „Traité de Mélodie“ (Paris 1814 u. 1832); „Cours de composition musicale“ (Paris 1818); „Traité de haute composition“ (2 Bde., Paris 1824—26), durch Czerny in's Deutsche übersetzt unter dem Titel: „Vollständiges Lehrbuch der musikalischen Komposition etc.“ (Wien 1834) u. a. Als Lehrer zeichnete ihn eine sehr praktische Methode aus, seine Lehrbücher sind aber nicht frei von manchen Schwächen.

Reihing, Franz Xaver, geb. den 17. Nov. 1804 zu Rottenburg a. Neckar, war bis 1819 Chorknabe im Dome daselbst. Nach seiner Priesterweihe diente er in der Seelsorge, wendete sich von 1830 an dem Studium der theoret. Musik zu, schrieb als Pfarrer zu Schmiechen mehreres für die Kirche u. war besonders thätig für Verbesserung des kirchlichen Männergesanges. 1842 schloss er sich, als Ortlieb u. Fröhlich den Stuttgarter Kirchenmusikverein gründeten, diesem an u. beteiligte sich an dem von Ortlieb gegründeten u. redigierten „Organ für kirchliche Tonkunst“ mit vielen Artikeln. — Von seinen Kompositionen ist bis jetzt noch nichts in Druck erschienen; von Choralwerken sind zu erwähnen: „Gesänge für den gewöhnlichen Morgengottesdienst“ (mit Ortlieb bearbeitet), „Die solennen Präfationen mit den Responsorien“ (Ehingen 1857, 3. Aufl.); „Cantionale chori oder gregor. Kirchengesänge zum Amt der hl. Messe etc.“ (Gmünd 1855); „Processionale“ (Ehingen 1856); „Vesperale“ Psalmen u. Hymnen 4st. (Tübingen 1856.)

Reiner, Ambrosius, in der ersten Hälfte des 17. Jhdts. Organist, später Kp.-M. des Erzherzogs Ferdinand Carl von Österreich (um 1650), schrieb zahlreiche Motetten, Messen u. andere Kirchensachen mit u. ohne Instrumentalbegleitung, von denen Manches im Druck erschien.

Reiner, Jakob, geb. vor 1560 in Altdorf bei Weingarten (Württemberg), gest. 12. Aug. 1606 in Weingarten, besuchte die Klosterschule daselbst, wurde Schüler des Orlandus Lassus in München, dann Gesanglehrer des Klosters Weingarten u. später Chordirektor; er war nicht Mönch, auch nicht Priester, sondern verheiratet. Von

seinen Druckwerken haben sich manche erhalten, so: „Liber cantionum sacr." (22 Motetten zu 5 u. 6 Stimmen, 1579; 1872 von O. Drefsler in Partitur herausgegeben); „Cantica sive Mutetae, 4- u. 5stimm. (1595); „Liber Motettarum" (32 zu 6 u. 8 Stimmen 1600); solche zu 6 Stimmen (1603); 5- u. 6stimm. Messen (1604); 12 Magnificats zu 8 Stimmen (1604); u. s. w.; ausserdem noch vieles in Mskr. (s. Monatshefte f. Musik-Gesch. III, 97.)

Reissiger, Carl Gottlieb, geb. am 31. Jan. 1798, zeigte schon als Knabe ein vortreffliches Musiktalent; in der Thomasschule zu Leipzig erhielt er durch Schicht einigen weitern Musikunterricht, so dass er bald mit einigen kleineren Kompositionen sich bemerklich machte; darauf nahm sich Schicht seiner mehr an, u. dem Theologie-Studium entsagend, wendete Reissiger sich dann nach Wien, um seine musikal. Studien fortzusetzen. Durch mehrere Opern verschaffte er sich einen Ruf u. begann dann durch Unterstützung des Königs von Preussen Frankreich u. Italien zu seiner Ausbildung zu bereisen, in Rom hielt er sich längere Zeit auf. 1825 trat er die Rückreise an u. erhielt etwas nach 1826 die kgl. sächsische Kapellmeisterstelle zu Dresden, als amtlicher Nachfolger Marschner's. In letzterer Zeit beschränkte sich Reissiger vorzüglich auf die Direktion der klassischen Opern u. der kgl. Kapelle in der kathol. Hofkirche. Er starb am 7. Nov. 1859. In der Komposition kathol. Kirchenmusik leistete er manches Gute; er schrieb 12 Messen, 1 Requiem, 20 Gradualien und dgl., doch ohne den eigentlichen Kirchenstyl auszuprägen; vieles ist gewöhnlichen Schlages oder artet in dramatische Musik aus. In Opern hat er viel Glück gehabt. Er besass eine ungemeine Leichtigkeit im Komponieren, wozu eine reiche Erfindungsgabe und eine vollendete Durchbildung viel beitrug.

Reissmann, August, geb. den 14. Nov. 1825 zu Frankenstein in Schlesien, bildete sich in der Musik zu Breslau, wo er sich zum Schulfach vorbereitete, u. betrieb in Weimar u. Halle kunsthistorische Studien. Seit 1862 lebt er in Berlin. Von ihm sind in Druck erschienen die Abhandlungen: „Von Bach bis Wagner" (Berlin 1861) und „Das deutsche Lied in seiner histor. Entwicklung" (Cassel 1861); dann eine grosse Chorgesangschule, eine allgemeine Musiklehre u. eine allgemeine Geschichte der Musik (3 Bde.). 1876 übernahm er die Redaktion des Mendel'schen „Musikal. Konversationslexikon" u. gab 1882 einen Auszug desselben „Handlexikon der Tonkunst" heraus. Auch mehrere Kompositionen erschienen von ihm.

Remigius von Auxerre, franz. Remi d' Auxerre, lat. Remigius Antissiodorensis, geb. in der Burgund. Stadt Auxerre, um die Mitte des 9. Jhdts., trat in das Benediktinerkloster St. Germain daselbst, kam später als Lehrer nach Rheims u. wirkte dort von 893 bis gegen Ende des 9. Jhdts., darauf ging er nach Paris als Lehrer

der Theologie u. Rhetorik. Ausser mehreren Commentaren über Teile der hl. Schrift, hinterliess er auch einen Commentar zu des Martianus Capella Tractat „De Musica,“ welchen Gerbert in seinen Script. eccl. I. Bd. pag. 63 abdrucken liess.

Rhau oder **Rhaw,** Georg, geb. 1488 zu Eisfeld in Franken, war vorerst Kantor u. Musikdirektor in Leipzig (1518), nachgehends siedelte er nach Wittenberg über, wo er ein Buchdruckerei-Geschäft übte; daselbst starb er am 6. Aug. 1548. Er geniesst nicht blos als Kompositeur, sondern auch als didakt. Schriftsteller u. Drucker musikalischer Werke einen guten Ruf. 1518 edierte er: „Enchiridion musices ex variis musicorum libris depromtum. Rudibus hujus artis tyronibus sane frugiferum,“ worin er in zwei Teilen die Elemente der Musik (I.) u. die Mensuralmusik (II.) lehrt. Fétis führt von ihm eine 12stimm. Messe u. ein Te Deum (1519) an. Er machte sich als Buchdrucker verdient durch die Herausgabe mehrerer musikal. Werke, so der des Martin Agricola und des Traktats „De Compositione cantus“ von Galliculus; ferner durch Veranstaltung einer Sammlung alter 4stimm. Gesänge, und einer solchen „Newe deutsche geistliche Gesänge“ (Wittenberg 1544, 123 Nummern).

Rheinberger, Joseph Gabriel, geb. 17. März 1839 zu Vaduz in Lichtenstein, Sohn eines fürstl. Rentmeisters, offenbarte sein hervorragendes Talent schon sehr frühzeitig, indem er als siebenjähriger Knabe Organistendienst versah u. im Komponieren sich versuchte. In Feldkirch weiter ausgebildet, kam er 1851 nach München, wo er drei Jahre am Konservatorium studierte, 1859 als Lehrer an dieser Anstalt, 1865—67 als Repetitor der Hofoper angestellt wurde. 1867 ward er zum kgl. Professor u. Inspektor der k. Musikschule (des ehemaligen Konservatoriums) ernannt, 1877 zum kgl. Hofkp.-M., als welchem ihm besonders die Direktion des Hofkapellchors obliegt. R. ist einer der bedeutendsten Komponisten der Jetztzeit. Ausser vielen Instrumentalwerken, einigen Opern, Chorwerken schrieb er als Meister auf der Orgel 9 Orgelsonaten, ein grosses Orgelkonzert, eine Orgelphantasie, 2 Stabat Mater, 1 grosses Requiem (op. 60), 3 Hefte Carmina sacra, 2- u. mehrstimmige Gesänge mit Orgel, eine zweichörige Messe, wofür ihn Leo XIII. mit dem Ritterkreuz des Gregoriusordens ehrte.

Ricci, Pasquale, geb. 1733 zu Como, ein Weltpriester, studierte die Musik unter dem mailändischen Kp.-M. Vignati u. wurde nach mehreren grösseren Reisen Kp.-M. in seiner Vaterstadt, als welcher er im Anfang des laufenden Jhdts. starb. (Mehrere Kirchensachen, Quartetten, Klavierschule.)

Riccio, Antonio Teodoro, ein Kontrapunktist des 16. Jhdts., geb. um 1540 zu Brescia, war zuerst Kp.-M. zu Ferrara, dann kam er in die kais. Kapelle nach Wien, später nach Dresden, u. wurde Protestant.

1579 ging er als Kp.-M. nach Königsberg u. starb wahrscheinlich in Ansbach um 1599. (Messen, Motette, Madrigale u. a.)

Richafort oder **Richefort**, Jean, ein niederländ. Kontrapunktist, geb. um die zweite Hälfte des 15. Jhdts. u. Schüler Josquin's, Kp.-M. an der Ägydienkirche in Brügge, soll 1556 gestorben sein. Die kgl. Bibliothek zu Brüssel u. das Archiv der päpstl. Kapelle bewahren Werke von ihm, u. auch in verschiedenen Sammlungen des 16. Jhdts. finden sich solche.

Richter, Franz Xaver, geb. zu Höllischau in Mähren am 1. Dez. 1709, war seit 1747 Domkp.-M. in Strassburg, wo er den 12. Sept. 1789 starb, den Ruf eines gründlichen Lehrers u. Komponisten hinterlassend. (Viele Kirchensachen und weltliche Musiken; Kompositionslehre.)

Ricieri, auch **Ridieri** u. **Riccieri,** Giovanni Antonio, geb. 23. Mai 1679 zu Venedig, versuchte sein Glück zuerst als Sänger, dann wendete er sich der Komposition zu. Nach 6jährigem Aufenthalte in Polen ging er nach Bologna u. gründete daselbst eine Musikschule, aus welcher tüchtige Musiker hervorgingen. Er war auch einer der Lehrer des berühmten P. Martini. Gestorben ist er 15. Mai 1746. Mehrere Kirchensachen von ihm finden sich in Mskr. in italienischen Bibliotheken u. Musikarchiven u. in der Proske'schen Bibliothek in Regensburg.

Rieder, Ambrosius, geb. den 10. Okt. 1771 zu Döblin bei Wien, hatte schon als Knabe sich in der Musik hervorgethan, aber seine volle Ausbildung erhielt er erst durch nähern Umgang mit Haydn, Mozart u. Albrechtsberger. 1802 ward er Schullehrer u. Regenschori im Marktflecken Perchtoldsdorf bei Wien, in welcher Stellung er bis an seinen Tod, den 19. Nov. 1855, thätig blieb. Er war ein vortrefflicher Organist, tüchtiger Theoretiker u. fruchtbarer Komponist. (Messen, Offertorien, Gradualien u. viele weltliche Musikwerke).

Rieder, Alois, gebürtig von Reineck in Tirol, zur Zeit Chorregent in Bruneck, erweist sich als tüchtigen Organisten. Von seinen Kompositionen sind 4 Tantum ergo, Asperges, 4 Offertorien für 4 Singstimmen mit Orgel oder Streichquartett u. Horn (Weger in Brixen) u. a. kleine Sachen in Druck erschienen; einige grössere Werke blieben bis jetzt Manuskript.

Rieder, Joseph, Bruder des Vorigen, Priester u. z. Z. Chorregent in Klausen, schrieb sehr Vieles; gedruckt wurden 6 Ecce panis für Orgel u. Singstimmen, dann eine sehr reichhaltige Gesangschule.

Riepel, Joseph, geb. 1708 zu Hörschlag, einem Dorfe in Oberösterreich, ein Bierwirtssohn, besuchte in Gratz die lateinische Schule u. beschäftigte sich nebenbei mit Musik, ohne jedoch einen eigentlichen Musikunterricht zu geniessen. Er war in mancherlei Stellungen thätig, erst war er Schulmeister, dann diente er eine Zeit als Kammer-

diener, in welcher Eigenschaft er bald das halbe Europa, Italien, Türkei, Bosnien, Slavonien, Ungarn, Frankreich, Belgien u. s. w. durchreiste, wobei er stets der Musik die grösste Aufmerksamkeit zuwendete. Seine Durchbildung zum Musiker scheint er in Dresden erhalten zu haben. 1751 treffen wir ihn in der taxischen Hofkapelle zu Regensburg angestellt. Seine weiteren Lebensschicksale sind unbekannt. Gestorben ist er als Kp.-M. am fürstl. Turn und Taxischen Hofe, 74 Jahre alt, am 23. Okt 1782. — Riepel ist einer der bedeutendsten Musikschriftsteller des vergangenen Jahrhunderts, seine Schriften bilden fast eine kleine Bibliothek des musikalischen Wissens u. Könnens; 6 Foliobände sind gedruckt, teils in Wien, teils in Augsburg, Ulm u. Regensburg, 1752 bis 1786. Fünf Teile der subtilsten musikalischen Untersuchungen existieren im Mskr. Nicht minder thätig war er in der Komposition; er hinterliess Werke aus fast allen Fächern der Tonkunst: 14 Passionen für die hl. Woche; Gesänge bei der Frohnleichnamsprozession; Gradualien und Offertorien für die Fastensonntage; 3 Messen, alles für 4 Singst., Orgel u. 3 Posaunen; mehrere Missae solem.; 4 Sinfonien, 2 Requiem, Vespern, Litaneien, Psalmen, Motetten, Stücke für verschiedene Instrumente u. a. Die kirchlichen Kompositionen atmen Frömmigkeit u. Ernst, durch eine gewisse Anmut versüsst, u. meisterhaft in der Form. Die obengenannten 5 Mskr. waren im Besitze des Dr. Dominicus Mettenleiter in Regensburg, die Kompositionen teils in dessen Bibliothek, teils in der taxischen Musiksammlung auch als Manuskript.

Rinck, Joh. Christian Heinrich, berühmter Organist, geb. den 18. Febr. 1770 zu Elgersburg im Gothaischen, wurde 1790 Stadtorganist in Giessen, 1813 Hoforganist u. später Kammermusikus in Darmstadt. 1840 erhielt er das Ritterkreuz des hessischen Löwenordens u. von der Universität das philosophische Doktordiplom. Er starb den 7. Aug 1846. Neben vielen Werken für sein Instrument, worunter seine „Praktische Orgelschule“ u. „Praktische Anweisungsschule“ hervorzuheben sind, komponierte er auch Kirchenkantaten, Messen, Motetten u. dgl. für die protestantische Kirche.

Ristori, Giovanni Alberto, geb. zu Bologna 1692, arbeitete anfangs nur für die Bühne, später mehr für die Kirche. Nachdem er 5 Jahre lang kaiserl. Kp.-M. in Petersburg gewesen, kam er nach Dresden, wo er als Kirchenkomponist, 1750 auch als Kp.-M. angestellt wurde. † 7. Febr. 1753.

Robert, der Weise oder Fromme beigenannt, Sohn Hugo Capets, Königs von Frankreich, um 970 zu Orleans geb., seit 996 wirklicher König von Frankreich, als welcher er am 20. Juli 1031 starb, war auch Dichter und Musiker. Es werden ihm die Sequenz „Veni sancte spiritus“ und der Hymnus „O constantia martyrum“ zugeschrieben.

Rochlitz, Joh. Friedrich, geb. den 12. Febr. 1769 zu Leipzig, schon von Jugend an der Musik zugethan, studierte erst Theologie, wendete sich aber bald der Belletristik zu. Die Musik behandelte er noch mit Vorliebe, u. er gründete 1798 die Leipziger allgem. musik. Zeitung, deren Redaktion er bis 1818 führte. 1809 wurde er zum weimarischen Hofrat ernannt u. starb zu Leipzig am 16. Dez. 1842. Von seinen Schriften ist besonders bemerkenswert: „Für Freunde der Tonkunst" (4 Bde., Leipzig 1824—25, 1830 u. 32).

Rodio, Rocco, geb. um 1550 in Calabrien, war ein gerühmter Kontrapunktist u. Lehrer Italiens. 1589 veröffentlichte er in zweiter Ausgabe eine Sammlung seiner Kompositionen u. auch anderer Meister dieses Jhdts., z. B. Villani, Bovio u. dgl., auch einen Band Messen (1580). Ein didakt. Werk erschien von ihm 1609 zu Neapel „Regole di musica," welches P. Martini sehr belobt hat, u. worin sich die Regeln für den Contrapunto al mente genauer finden.

Röder, Fructuosus, geb. zu Simmershausen den 5. März 1747, trat 1764 in den Benediktinerorden u. fungierte von 1770 bis 1773 als Organist u. Musikdirektor am Dome zu Fulda. In diesem Jahre ward er nach Neusohl in Ungarn berufen, um eine geordnete Kirchenmusik einzurichten. Bald jedoch nötigte ihn sein Gesundheitszustand, den mildern Himmel Italiens aufzusuchen; er kam aber nicht mehr nach Fulda zurück, denn schon 1789 starb er in einem Kloster bei Neapel. Seine Kirchensachen waren früher sehr geschätzt.

Röder, Georg Valentin, geb. 1780 zu Rammungen in Unterfranken, war während seiner Gymnasialstudien zu Münnerstadt Organist an der Augustinerkirche daselbst, zu Würzburg, wo er die Universität besuchte, wurde er von Kürzinger in der Komposition unterwiesen, 1805 bekam er ebenda eine Anstellung als Musiker in der kgl. Hofkapelle u. als Musikdirektor beim Theater. 1814 bei der Auflösung der Hofkapelle wurde er pensioniert. Nun zog er sich in's Privatleben zurück u. komponierte fleissig, bis er 1837 zum k. bayr. Hofmusikdirektor ernannt wurde. Etliche Jahre darauf ward er Kp.-M. an der hl. Kapelle zu Altötting, wo er am 30. Dez. 1848 starb. Er schrieb vieles für die Kirche: Messen, Vespern, Offertorien, Requiems u. a.

Rognone, Francesco, herzoglicher Kp.-M. an der Kirche S. Ambrogio zu Mailand um 1620, gab 5stimm. Messen, Psalmen, Fauxbourdons u. Motetten mit Orgelbass (1610), 4—5stimm. Messen und Motetten (1624), Madrigalen u. a. heraus.

Rore, Cyprian de, oder van Roor, ein berühmter niederländischer Kontrapunktist des 16. Jhdts., geb. wahrscheinlich zu Mecheln 1516, kam frühzeitig nach Italien u. bildete sich zu Venedig in der Schule seines Landsmanns Willaert. 1559 wurde er, nachdem er einige Zeit herzogl. Kapellmeister zu Ferrara gewesen u. auch in Flandern sich aufgehalten, Vize-Kapellmeister zu St. Markus in

Venedig, 1563 nach Willaerts Tode erster Kp.-M. Bald darnach trat er in die Dienste des Herzogs Ottavio Farnese in Parma, starb aber schon 1565. Mehrere Sammlungen von seinen Madrigalen, Messen, Motetten u. dgl. sind im Druck erschienen; auch andere Sammelwerke enthalten Arbeiten von ihm.

Roselli, Francesco, auch Roussel François, in Frankreich geboren in der ersten Hälfte des 16. Jhdts., kam 1548 als Gesanglehrer an die Kapelle Giulia im Vatikan, verliess aber nach 2 Jahren Rom u. kehrte erst 1572 dahin zurück, worauf er auch die Gesanglehrerstelle am Lateran bekleidete. Weiteres von seinen Lebensumständen ist nicht bekannt. Von seinen Werken ist wenig erhalten, einige seiner Arbeiten wurden in mehreren Sammlungen, welche zu dieser Zeit erschienen, veröffentlicht. Er gehört der römischen Schule an, deren Geist er vollkommen begriffen hat u. scheint zu seiner Zeit in grossem Ansehen gestanden zu sein.

Rosetti, Franz Anton, eigentlich Rösler geheissen, geb. 1750 zu Leitmeritz in Böhmen, studierte anfänglich Theologie, wendete sich aber bald ausschliesslich der Musik zu. 1780 stand er in fürstlich Oettingen-Wallerstein'schen Diensten, 1789 kam er als Hofkp.-M. nach Schwerin, starb aber schon am 30. Juni 1792. Unter seinen zahlreichen Werken finden sich auch mehrere Kirchensachen, die jetzt verschollen sind; am bekanntesten war sein Oratorium „Der sterbende Jesus" (Wien 1786).

Rossario, Antonio de, geb. den 20. Juni 1682, Hieronymitaner-Mönch zu Belem. Die Portugiesen schätzen ihn als einen ihrer gründlichsten Kontrapunktisten.

Rossi, Francesco de, Kanonikus an der Metropolitankirche zu Bari im Neapolitanischen, um 1680, machte sich durch Kirchenstücke, welche 1688 zu Venedig in Druck erschienen, u. durch einige Opern bekannt.

Rossi, Lorenzo, geb. 1760 zu Florenz, studierte in Neapel die Komposition u. schrieb anfangs viele Kirchenwerke u. Kantaten, später hauptsächlich Opern.

Rotter, Ludwig, geb. den 5. Sept. 1810 in Wien, bildete sein Musiktalent, welches schon sehr früh hervortrat, während seiner wissenschaftlichen Studienlaufbahn durch eifrigste Benutzung der Mussestunden hierfür, so dass er bald an Kompositionsversuche sich wagte und nicht ungünstige Resultate erzielte. Daneben betrieb er unausgesetzt Harmonie- und Kontrapunktstudien und eignete sich nach und nach eine grosse Fertigkeit in den kontrapunktischen Künsten an. Nachher der Musik sich ausschliesslich widmend, befasste er sich längere Zeit mit Unterricht im Klavierspiele u. Generalbasse, — wurde Organist und später Kp.-M. an der ehemaligen Jesuitenkirche zu den neun Chören der Engel — Professor des Orgelspiels und Generalbasses beim Wiener Kirchenmusikvereine — dann Supernumerarius

und bald darauf wirklicher k. k. Hoforganist mit Beibehaltung erwähnter Kapellmeisterstelle. Bei seiner Vorliebe für die Kirchenmusik u. bei seiner unermüdlichen Thätigkeit förderte er eine grosse Anzahl von Kirchen- u. anderen Kompositionen zu Tage, welche allenthalben Anerkennung fanden. Im Stich erschienen bisher ausser mehreren Klavierpiecen u. a. 8 Messen, 12 Gradualien u. 9 Offertorien nebst einigen kleineren Stücken (Wien, bei Glöggl). Als Theoretiker zeigte sich Rotter durch Herausgabe seiner „Harmonologie" (Wien, bei Spina). Seine Bestrebungen u. Kirchenwerke fanden ehrende Anerkennung sowohl von den kaiserl. Majestäten als von den kirchlichen Autoritäten, auch von musikalischen Instituten, als Dommusikverein u. Mozarteum zu Salzburg; der Pragerverein der Kunstfreunde für Kirchenmusik in Böhmen, der Wiener- (P. P. Piaristen-) u. der Innsbrucker Musikverein ernannten denselben zum Ehrenmitgliede.

Rousseau, Jean Jaques, geb. zu Genf am 28. Juni 1712 u. gest. am 3. Juli 1778 zu Ermenonville bei Paris, beschäftigte sich neben der Philosophie u. Litteratur auch mit Musik; sein bekanntestes Werk ist der „Dictionnaire de musique" (Genf 1767), welcher in kurzer Zeit mehrere Auflagen erlebte u. neben vielem Schönen u. Guten auch vieles Unzulängliche u. Unklare enthält.

Rovetta, Giovanni, geb. in Venedig zu Ende des 16. Jhdts., war anfangs Sänger an der S. Markuskirche daselbst und einer der tüchtigsten Schüler Monteverde's. 1643 folgte er seinem Lehrer als Kp.-M. an der S. Markuskirche nach u. starb als solcher im August 1668. Verschiedene Sammlungen von Messen, Motetten, Psalmen, Madrigalen, mit u. ohne Instrumentalbegleitung, sind von ihm zu Venedig in Druck erschienen.

Roze, Abbé Nicolas, geb. den 17. Jan. 1745 zu Bourg-Neuf in der Diözese Chalons, komponierte schon als Chorknabe beim Kollegiatstifte Beaume. 1775 wurde er zum Kp.-M. an der Kirche des Innocents zu Paris berufen, 1807 ward er Bibliothekar des Konservatoriums u. starb am 30. Sept. 1819. Verschiedene Kirchensachen von ihm u. eine „Méthode de plain-chant" sind im Druck erschienen.

Rubino oder **Robino**, ein geborner Franzose, war Lehrer der päpstl. Chorknaben zu Rom von 1539—1541 und kam in gleicher Eigenschaft dann an die Kirche am Lateran, später an St. Maria Maggiore. Pitoni nennt ihn einen vortrefflichen Sänger und guten Kirchenkomponisten.

Ruffo, Vincenzo, Domkp.-M. in Mailand, später in seiner Vaterstadt Verona, ein Zeitgenosse Palestrina's, war als Tonsetzer angesehen. Von seinen vielen Werken erschienen mehrere Sammlungen Messen, Motetten u. Madrigalen.

Ruimonte, Pedro de, ein spanischer Tonsetzer, geb. zu Saragossa, war zu Anfang des 17. Jhdts. Kp.-M. des Erzherzogs Albert, Statthalters der Niederlande. (Madrigale [1614] u. Kirchenstücke.)

S.

Sabbatini, Galeazzo, geb. zu Pesaro im Anfange des 17. Jhdts., war Kp.-M. des Herzogs von Mirandola und hochangesehen als Theoretiker und Komponist. Ausser mehreren Sammlungen Litaneien und anderen Kirchenstücken, Madrigalen u. dgl. (1636—1640) gab er auch (Rom 1644) ein theor. Werk: „Regole facili e brevi per suonare sopra il basso continuo nell'organo etc." heraus.

Sabbatini, Luigi Antonio, geb. zu Albano bei Rom 1739, trat in den Franziskanerorden, u. studierte dann zu Bologna unter P. Martini, später bei Valotti in Padua den Kontrapunkt. Er starb als Kp-M. an der Kirche S. Antonio in Padua am 29. Jan. 1809. Er komponierte vieles für die Kirche, steht aber höher als musikalischer Schriftsteller. Seine vorzüglichsten Werke sind: „Gli elementi teorici della musica" (Rom 1789); „La vera idea delle musicali numeriche segnature etc." (Venedig 1789); „Trattato sopra le Fughe Musicali" (Venedig 1802). Er besorgte auch die 1801 in Venedig bewerkstelligte Herausgabe der Psalmen des Benedetto Marcello.

Sabino, Ippolito, ein angesehener venetian. Komponist des 16. Jhdts., veröffentlichte von 1570—1586 verschiedene Sammlungen von Madrigalen, Magnificaten u. a. Kirchenstücken.

Sacchi, Salvatore, in den ersten Jahren des 17. Jhdts. Kp.-M. zu Toscanello, gab 1607 4- u. 5stimm. Messen in Druck.

Sacchini, Antonio Maria Gasparo, geb. zu Puzzuoli am 23. Juli 1734, studierte unter Durante zu Neapel Musik, 1768 bereits durch mehrere Opern vorteilhaft bekannt geworden, ward ihm 1769 die Stelle als Direktor des Konservatoriums dell'Ospedaletto zu Venedig angeboten, welche er auch annahm u. bis 1771 behielt; er beschäftigte sich da mit erfolgreichem Gesangunterrichte u. mit Arbeiten für Kirche u. Theater. Hierauf reiste er durch Deutschland u. England, hielt sich in London 10 Jahre lang auf u. ging dann nach Paris, wo er 7. Okt. 1786 starb. Ausser einer grossen Anzahl von Opern komponierte er auch mehreres für die Kirche.

Sala, Nicolò, ein in Italien berühmter Kontrapunktist und namentlich Tonlehrer, geb. in einem Städtchen bei Benevent 1732, war ein Schüler Fago's, u. mehr als 60 Jahre Lehrer u. Direktor am Konservatorium della Pietà de' Turchini zu Neapel, wo er 1800 starb. Bekannt sind von ihm einige Opern u. Kirchenstücke; besonders gerühmt wird sein theoret. Werk: „Regole del contrappunto pratico" (Neapel, 1794).

Salbinger, Sigismund, um die Mitte des 16. Jhdts. in Augsburg lebend, ist bemerkenswert wegen der Herausgabe der „Concentus

4, 5, 6 et 8 vocum," (Augsburg 1545), einer Sammlung von Gesängen vieler der angesehensten Tonsetzer damaliger Zeit. Er selbst komponierte auch einiges.

Saldanha, Gonzales Mendes, ein Schüler des Duarte Lobo, geb. zu Lissabon, galt um 1625 als einer der bedeutendsten Musiker in Portugal. (Messen, Psalmen u. a.)

Sale, Franziskus, wahrscheinlich ein Belgier, war in der zweiten Hälfte des 16. Jhdts. Kp.-M. zu Hall in Tyrol. (Messen, Motetten u. a.)

Salieri, Antonio, geb. den 19. Aug. 1750 zu Legnano im Venetianischen, kam durch Verwendung des Wiener Hofkapellmeisters Gassmann 1766 nach Wien u. wurde durch diesen auch in die höhere Tonkunst eingeführt; nach 4 Jahren schon konnte der eifrige Schüler mit Opern öffentlich hervortreten. 1774 ward er seines Lehrers Nachfolger als kais. Kammerkompositeur u. Direktor der ital. Oper. Einige Male reiste er nach Paris, um von ihm gearbeitete Bühnenstücke zur Aufführung zu bringen; sonst blieb er zu Wien in seiner Stellung als kais. Ksmmerkompositeur. 1790 wurde er auf sein Ansuchen wegen Gesundheitsrücksichten der Direktion der Oper enthoben, welche er an seinen Schüler Jos. Weigl abgab. 1816 wurde er mit der grossen Civil-Ehren-Medaille geschmückt, und am 7. Mai 1825 starb er, eine grosse Anzahl Opern, Kantaten, Messen, Motetten u. dgl. hinterlassend. Melodieenreichtum, Formglätte u. vortreffliche Handhabung aller Kunstmittel wird an seinen Werken gerühmt, nicht aber Tiefe der Gedanken.

Salinas, Francesco, geb. um 1512 zu Burgos in Spanieu, erwarb sich trotz fast gänzlichem Verluste des Augenlichtes ansehnliche Kenntnisse besonders in der alten Musik, welche er durch einen 23jährigen Aufenthalt in Rom noch in hohem Grade vermehrte. Nach seiner Rückkehr wurde er Professor an der Universität Salamanca u. lehrte Musik, zu welchem Zweck er auch 1577 seine „Libri septem de musica" in herrlichem Latein geschrieben herausgab, welches Werk ein Zeugnis von seiner tiefen Musikkenntnis, seiner allseitigen Bildung und seinem philosophischen Geiste ablegt. Er starb zu Salamanca im Februar 1590.

Salomon, Elias, ein französ. Kleriker des 13. Jhdts., am Stifte St. Aster im Perigord lebend, verfasste 1274 einen Traktat „De scientia artis musicae," welchen Gerbert in seine Script. eccl. (Bd. III. pag. 16) aufgenommen hat.

Salulini, Paolo, geb. zu Siena 1709, Schüler P. Martini's zu Bologna, wurde 1765 Domkp.-M. zu Siena, wo er am 29. Jan. 1780 starb. (Zahlreiche Kirchensachen.)

Sammartini, Pietro, Musiker des 17. Jhdts. am Hofe zu Florenz, gab heraus: Motetti a sola voce (1635, 1638 2. Aufl.), Motetti a 2, 3,

4 e 5 voci con le litanie della B. M. V. a 6 voci (1642), Motetti a 1—5 voci (1643), Salmi a 8 voci concertati (1643), Salmi brevi a 4 voc. concert. (1644).

Sances, Giovanni Felice, geb. zu Rom am Anfang des 17. Jhdts., ward 1655 zweiter u. etwas später erster Kp.-M. am kais. Hofe zu Wien. (4stimm. Motetten (Venedig 1638), Salmi brevi a 4 voci concert.; Motetti a sola voce con basso continuo).

Santner, Carl, geb. 26. Januar 1819 zu Salzburg, † 19. April 1885 daselbst, genoss schon frühzeitig durch den Domkp.-M. J. Huetsch Unterricht im Gesang, Klavier, Violine u. später im Generalbass u. in der Harmonielehre. Nach Beendigung seiner wissenschaftlichen Studien betrat er die Beamtenlaufbahn. Nachdem er in Linz mehrere Jahre praktiziert hatte, ward er Vorstand der kais. Strafanstalt in Garsten, von 1866 an an der von Suben. Hier benützte er die Musik auch als Bildungs- u. Heilmittel bei Gefangenen u. nicht ohne Erfolg. 1870 in Pension getreten, kehrte er nach Salzburg zurück u. übernahm die Leitung des Kirchenchores zu St. Peter; bald gründete er auch den Salzburger Cäcilienverein, als dessen Vorstand er beiläufig 10 Jahre mit grossem Eifer u. aufs verdienstvollste wirkte. Er schrieb in dieser Zeit hauptsächlich nur Kirchenmusik: mehrere Messen, Offertorien u. s. w., nachdem er in früheren Jahren fast nur weltliche Musik (1 Oratorium, Kantaten, Lieder) komponiert hatte. Auch schrieb er ein „Handbuch der Tonsetzkunst“ u. „Winke über Figuration der Violine.“ (cf. Witt, Fl. Bl. 1885. p. 4.)

Santarelli, Giuseppe, geb. zu Forli 1710, wurde 1749 als Sopransänger in die päpstl. Kapelle aufgenommen u. galt für einen vorzüglichen Kontrapunktisten. Er starb 1790 u. hinterliess auch ein theor. Werk: „Della musica del Santuario etc.“ (Rom 1764, zweiter Teil 1770) u. „Lettere su i compositori per chiesa, a sulla moderna musica sagra.“

Santiago, Francisco, um 1590 zu Lissabon geb., ging als Karmelitermönch nach Spanien u. starb 1646 als Domkp.-M. zu Sevilla. (Viele gerühmte Kirchenstücke.)

Santini, Fortunato, Abbate, geb. zu Rom den 5. Juli 1778, wurde 1801 Priester u. beschäftigte sich mit Vorliebe mit Musik; er suchte alle älteren Kompositionen auf u. erwarb sich so eine äusserst reichhaltige Bibliothek alter Musikwerke, welche unter andern Werke von 700 italienischen Meistern allein enthält; 1820 veröffentlichte er einen Katalog derselben. Er komponierte auch, doch nur Kirchenwerke im älteren Styl. Sein Todesjahr ist nicht bekannt.

Santini, Geminiano, geb. zu Pesaro, 1754 als Supernumerar in's Kollegium der päpstl. Sänger aufgenommen, wird von Baini als ein guter Tonsetzer genannt. Neben einigen Kirchenmusiken schrieb er auch ein als Mskr. im päpstl. Kapellarchiv aufbewahrtes didaktisches Werk „Il compositore armonico.“

Santucci, Marco, Kp.-M. u. Kanonikus an der Kathedrale zu Lucca, geb. 4. Juli 1762 zu Camajore (Toscana), Schüler von Fenaroli in Neapel, gest. 1843 zu Lucca, komponierte vieles für die Kirche (Messen, Motetten (auch eine 16stimmige), Psalmen, Orgelsonaten, Versetten u. a.)

Saratelli, Giuseppe, geb. 1714 zu Padua, wurde 1749 Kp.-M. an der Markuskirche zu Venedig u. Direktor des Konservatoriums dei Mendicanti daselbst. Er starb 1762, verschiedene Kirchenkompositionen hinterlassend.

Sarti, Giuseppe, geb. zu Faenza am 28. Dez. 1729, studierte die Komposition bei P. Martini zu Bologna u. wurde 1756 als Hofkp.-M. u. Hofgesanglehrer nach Kopenhagen gerufen, wo er einige Jahre blieb. 1770 übernahm er die Direktion des Konservatoriums dell'Ospedaletto zu Venedig; ein Konkurs für die Domkapellmeisterstelle in Mailand gab ihm Gelegenheit, sein Talent für Kirchenmusik zu bewähren: er besiegte alle seine Nebenbuhler u. erhielt die Stelle, in welcher er von 1779 bis 1784 für Kirche u. Bühne zugleich arbeitete. In letzterm Jahre folgte er einem Rufe nach Petersburg als Kp.-M., wo er von der Kaiserin Katharina II. mit grosser Auszeichnung behandelt u. in den Adelstand erhoben wurde. Alter u. Gebrechlichkeit machten ihm ein milderes Klima erwünschlich. 1802 reiste er nach Italien zurück, kam aber nur bis Berlin, wo er am 28. Juli genannten Jahres starb. Er gehörte zu den besten Komponisten seiner Zeit, wovon besonders seine vielen Kirchensachen Zeugnis ablegen.

Sauveur, Joseph, berühmter Mathematiker u. Physiker, geb. den 24. März 1653 zu la Flèche, gest. zu Paris am 9. Juli 1716, legte zur Akustik als Wissenschaft den ersten Grund u. gab ihr auch den Namen.

Savetta, Antonio, geb. zu Lodi, war Kp.-M. an der Incoronata daselbst u. gab von 1610—1640 verschiedene Sammlungen von Madrigalen, Messen, Motetten, Psalmen in Druck.

Savioni, Mario, geb. zu Rom um 1615, war Altist der päpstl. Kapelle u. guter Komponist. (Motetten, Rom 1650 u. 1660.)

Scacchi, Marco, geb. zu Rom gegen Ende des 16. Jhdts., ein Schüler des Fel. Anerio, ging 1618 als Kp.-M. Sigismunds III. nach Warschau, 1648 kehrte er nach Italien zurück u. starb zu Galese im Kirchenstaate um 1680 in hohem Alter. (Madrigalen, Messen, Motett u. a. m.)

Scaletta, Orazio, geb. zu Cremona in der zweiten Hälfte des 16. Jhdts., starb als Kp.-M. an der Kirche S. Antonio in Padua im Jahre 1630. In Druck erschienen von ihm Madrigalen u. Kirchenstücke, auch 2 didaktische Werke: „Scala della musica per i principianti" (Mailand 1599) und „Primo scalino della scala di contrapunto" (Mailand 1622).

Scandelli, Antonio, geb. zu Brescia 1517, kam 1556 als kurfürstl. sächsischer Kp.-M. nach Dresden u. starb daselbst am 18. Jan. 1580.

Sacrlatti, Alessandro, Begründer der neapolitanischen Schule, geb. 1659 zu Trapani in Sizilien, scheint seine ersten Studien in Palermo gemacht zu haben, dann ging er nach Rom, wo er unter Carissimi oder doch wenigstens durch tieferes Studium der Werke desselben seine Ausbildung vollendete. Durch geniale Schöpfungen in allen Musikgattungen erhob er sich bald zu einem allgemein bewunderten Tonsetzer, auch zeichnete er sich durch Virtuosität auf dem Klavichord aus. Die Aufführung seiner ersten Oper fand zu Rom im Palaste der Königin Christine von Schweden statt, deren Kp.-M. er zweifelsohne geworden ist. Nach dem Tode der Königin 1688 blieb er noch einige Zeit in Rom ohne Anstellung u. komponierte rastlos für die Kirche u. Bühne, bis er als Kp.-M. an den kgl. Hof nach Neapel berufen wurde. 1703 kehrte er nach Rom zurück, um die Musikleitung an der Hauptkirche S. Maria Maggiore zu übernehmen, anfangs als Beihülfe des alten Foggia, nach dessen Tode 1707 er wirklicher Kp.-M. wurde. Schon früher hatte auch Kardinal Ottoboni ihn zum Direktor seiner Kapelle bestellt u. wahrscheinlich Scarlatti's Erhebung zum Ritter vom goldenen Sporn bewirkt. 1709 verzichtete er auf seine Stelle in Rom u. kehrte nach Neapel an die Hofkapelle wieder zurück, wo er zugleich die Oberleitung der drei Konservatorien übernahm. Damit gewann er sowohl auf die Ausbildung der vorzüglichsten Künstler, als auch auf die gesamte Richtung dieser Institute u. den Geist der neapolitanischen Schule den wichtigsten Einfluss. Unter seinen Schülern zeichneten sich aus: Logroscino, Durante u. Hasse. Wie ausserordentlich thätig u. wie fruchtbar sein Genie gewesen, ergiebt sich aus der Zahl seiner Kompositionen, deren bis zum Jahre 1715 gezählt werden: 106 Opern, mehrere Oratorien u. sehr viele Kirchenkompositionen (aller seiner Messen allein sollen 200 sein). Er starb den 24. Oktober 1725. — Scarlatti besass ein mächtiges Genie, verband mit der reichsten und kühnsten Phantasie ein weitumfassendes Wissen, die stylistische Reinheit der römischen Schule u. eine in unermesslichen Arbeiten gereifte Erfahrung. Seine oft überraschende Modulation verletzt nie das Gehör u. selbst die gewagteste Fortschreitung ist niemals stimmwidrig, eine vorzugsweise den Italienern eigene Kunst, weil ihre musikalische Erziehung wesentlich auf der Grundlage der Gesangsbildung beruht. Er war im Opern- und Instrumentalsatze dem Neuen zugewendet und selbst Reformator. Im Kirchlichen bekannte er sich unerschütterlich zum Alten und wirkte nächst den römischen Zeitgenossen mit Lotti in Venedig und Fux in Wien am kräftigsten dahin, gegen die schon weit gediehene Verweltlichung und frivole Neuerungssucht des verflossenen Jahrhunderts die ächte Kirchenmusik in Ansehen und Praxis zu erhalten.

Scarlatti, Domenico, Sohn des Vorhergehenden, geb. zu Neapel 1683 (nach einigen 1685), war der grösste italien. Klavierspieler seiner Zeit u. für den Klaviersatz wahrhaft ein Erfinder; von seinen Klavierkompositionen besass Abb. Santini in Rom allein 349 Sonaten. Gebildet ward er teils von seinem Vater, teils von Gasparini in Rom u. Bernardo Pasquini. Während seines Aufenthaltes in Rom um 1709 machte er sich durch Kantaten u. Kirchensachen bekannt, worauf er 1715 Tommaso Baj's Nachfolger als Kp.-M. bei S. Peter im Vatikan wurde, 1719 legte er diese Stelle wieder nieder u. nach mehrjährigem Aufenthalte in London, Lissabon u. Mailand kehrte er 1754 wieder nach Neapel zurück. Gestorben soll er sein als Hofklavierlehrer in Madrid 1757.

Schacht, Theodor Freiherr von, geb. zu Strassburg 1748, studierte die Komposition bei Jomelli in Stuttgart u. ward 1775 Intendant der Hofmusik u. Reisemarschall des Fürsten von Turn und Taxis in Regensburg. 1806 legte er seine Stelle nieder und lebte fortan in Wien; 1825 war er noch am Leben. Er war ein unermüdlich thätiger Mann u. seine Kompositionen sind fast Legion, er schrieb für Kirche, Bühne u. Kammer; manches davon ist gedruckt, ein grosser Teil befindet sich in der Taxischen Musiksammlung und in Privatbibliotheken.

Schack, Benedict, geb. 1758 zu Mirowitz in Böhmen, betrieb neben seinen wissenschaftlichen Studien auch die Musik fleissig; mehrere Kompositionsversuche machten ihn vorteilhaft bekannt. Längere Zeit diente er als Theatersänger. Mit Schikaneder kam er nach Salzburg, dann nach Regensburg, wo er die Komposition fleissig übte u. nicht blos Operetten u. a., sondern auch einige Kirchenwerke lieferte, 1796 ward er als Hofsänger nach München berufen, 1805 liess er sich pensionieren und starb daselbst den 11. Dez. 1826.

Schaller, Ferdinand, geb. den 30. März 1835 zu Waldershof in der Oberpfalz, erhielt im Vaterhause durch seinen Bruder Joseph einigen musikalischen Unterricht, der jedoch sehr ungenügend war. Seine Musikanlagen fanden ihre systematische Ausbildung erst während seiner Studienjahre im bischöfl. Knabenseminar zu Metten, wo er durch die umsichtige Leitung des damaligen Direktors dieser Anstalt, P. Utto Lang (nachmals Abtes des Klosters), Gesang, Violin-, Klavier- u. Orgelspiel erlernte, später in die Behandlung der Blasinstrumente u. in die Harmonielehre eingeführt wurde. In seinem 16. Lebensjahre versuchte er sich schon in der Komposition von vierstimmigen Liedern und Messen. Gleichwohl war er auch im Studium stets unter den Ersten. In der Oberklasse kam er zur weitern Ausbildung in der Musik nach Regensburg in das Seminar St. Paul u. genoss einige Zeit den Unterricht des hochverdienten J. G. Mettenleiter. Nach 3 Jahren kam er als Convictor in's erzbischöfl. Klerikalseminar nach Freising

und übernahm dort die Leitung des Seminarchores. Er komponierte da für seine Mitalumnen eine 4stimmige Messe, mehrere Marienlieder und kleinere Piecen für häusliche Produktionen, schrieb zwei 6stimmige Vespern de Beata, eine 4stimm. Messe für die Fastenzeit, eine instrumentierte Messe und mehrere Motetten. Nach seiner Ordination 1859 wirkte er fast 4 Jahre als Coadjutor in Mittenwald; dieser musikalische und durch seine Geigenfabrikation berühmte Ort, sowie die Grossartigkeit der ganzen ihn umgebenden Natur regten Schaller zu neuem tonkünstlerischen Wirken und Schaffen an. Ein 7stimm. Miserere, eine Messe für 4 Männerstimmen nebst Graduale u. Offertorium, zwei instrumentierte Messen, ein 3stimm. Requiem u. anderes war die Frucht seiner Thätigkeit. Nach Freising u. später in die Vorstadt Au berufen, fand er neben seinen seelsorglichen Geschäften noch immer Musse, der Komposition zu obliegen, bis er am 1. Oktbr. 1867 zum Präfekten des neuerrichteten Domchor-Knabeninstitutes bei St. Johann in München ernannt wurde. Hier konnte er ganz seinem musikalischen Berufe sich widmen. Von seinen Werken sind im Druck erschienen: 12—15 Messen, wovon die bedeutendsten sind: die Missa „Salve regina," „Per signum crucis," „Quinti toni," dann 3 Sonntagsmessen; mehrere Requiem, 1 Te Deum, 14 Motetten de Comm. Sanct. 3 od. 4stimmig; sämtliche Vesperpsalmen in Falsobordone sowie sämtliche Introitus, Gradualia, Offertoria u. Commun. für alle Sonn- u. Festtage u. s. w. Mskr. blieben bis jetzt 5stimm. Offertorien für die Festtage des Kirchenjahres u. a. Er starb d. 9. März 1884.

Scheidt oder **Scheid,** Samuel, geb. 1587 zu Halle, daselbst gest. 14. März 1654 als Kp.-M. des Administrators Christian Wilhelm, war einer der berühmtesten Tonsetzer seiner Zeit, gewöhnlich einer der drei berühmten oder grossen S (Schütz, Schein, Scheidt) genannt. Gedruckt erschienen von seinen Werken: Geistliche Gesänge und Konzerte, Orgelstücke (darunter besonders „Tabulatura nova" Hamburg 1624) Psalmen u. a.

Schein, Johann Hermann, einer der drei grossen S des 17. Jhdts., geb. den 20. Jan. 1586 zu Grünhain Sachsen, studierte in Leipzig Theologie und Musik, kam 1615 als herzogl. Kp.-M. nach Weimar, 1616 aber nach Leipzig an Seth Calvisius Stelle als Kantor an der Thomasschule; daselbst starb er am 19. Nov. 1630. Gedruckt erschienen von seinen Kompositionen viele geistliche und weltliche Gesänge, geistliche Konzerte u. weltliche Stücke.

Schenk, Alois David, geb. zu Kaltern in Tyrol 4. Okt. 1839, derzeit Dekan u. Stadtpfarrer in Klausen, wurde zuerst durch Anton v. Mayrl mit der besseren Richtung der Kirchenmusik vertraut gemacht u. gründete 1863 zu Gries bei Bozen im Verein mit Al. Rieder den Südtiroler Kirchenmusik-Verein „Cäcilia," nachdem schon früher ein solcher Verein angestrebt worden war. Er schrieb: 2 Missae breves

de Requiem, Litaniae lauret., Te Deum, Miserere, Marienlieder, Predigtgesänge, Motetten, eine Reihe von ein- u. mehrstimmigen weltlichen Liedern, meist Mskr.; ferner „Zwei wichtige Fragen der kirchenmusik. Reform“ (2. Aufl. Regensbg, Pustet); ausserdem mehrere Aufsätze u. Abhandlungen über K.-Musik in Zeitschriften.

Scherzinger, P. Cornel, Mönch des Cisterzienserklosters Lilienfeld, war geboren 1814 zu Penzing bei Wien, † 8. Jan. 1876, war ein fruchtreicher Komponist. Im Mskr. sind von ihm vorhanden: 17 grössere u. kleinere Messen, 3 Requiem, 17 Gradualien, 28 Offertorien u. v. a.

Schgraffer, Jakob, geb. zu Bozen, starb daselbst als Pfarrorganist im Jahre 1859. Zu Mailand ausgebildet blieb er der neueren italienischen Musik allzusehr zugethan, weshalb seinen vielen Kompositionen (Litaneien, Messen, Miserere, Tantum ergo u. s. w.) ein sehr weltlich brillantes Wesen eigen ist, wodurch sie allerdings lange Zeit grosse Beliebtheit errangen.

Schicht, Johann Gottfried, geb. den 29. Sept. 1753 zu Reichenau bei Zittau, beschäftigte sich schon frühzeitig mit Musik; in Leipzig begann er das juridische Studium, wendete sich aber bald ganz der Tonkunst zu. Längere Zeit diente er als Klavierspieler bei den Gewandhauskonzerten in Leipzig u. trat 1785 nach Hiller's Abgang in dessen Amt als Direktor dieser Konzerte ein. Nicht blos die praktische Musik war es, welcher er seine Liebe u. Kraft zuwendete, auch das Studium der Theorie zog er in ausgedehnter Weise in seinen Bereich, wozu ihm Hiller's Freundschaft die lebendige Anweisung darbot. Anfangs der achtziger Jahre galt er schon für einen gründlichen Kontrapunktisten und gediegenen Tonsetzer. 1810 ward er Kantor an der Thomasschule und Musikdirektor der beiden Leipziger Hauptkirchen und wirkte in diesen Ämtern bis zu seinem Tode, welcher am 16. Febr. 1823 erfolgte. Er hinterliess zahlreiche Kompositionen, Oratorien, Kantaten, Psalmen u. a., auch ein theoret. Werk: „Grundregeln der Harmonie nach dem Verwechslungsystem“ (Leipzig).

Schiedermeier, Joseph Bernhard, gest. als Domorganist zu Linz am 8. Jan. 1840, hat viele Kirchensachen komponiert, die in ihrer weltlichen Heiterkeit lange Zeit auf den Kirchenchören ihr Unwesen trieben. Der grösste Teil derselben gehört unter das Unkirchlichste, was je erzeugt worden ist.

Schildknecht, Joseph, geb. 4. Febr. 1861 zu St. Georgen (St. Gallen), Sohn eines Lehrers, erhielt schon frühzeitig Klavierunterricht, ward vom Dom-Kp.-M. Stehle auch in die Harmonielehre eingeführt u. frequentierte dann 1878—79 die kirchl. Musikschule in Freiburg i. Br. Bis Ende des letzteren Jahres versah er daselbst die Stelle eines Domchorassistenten u. 2. Domorganisten; 1880 besuchte er die Kirchenmusikschule in Regensburg. 1881 Chorregent u. Organist in Bischofszell, Ende dieses Jahres bis 1885 bekleidete er die Stelle

eines Seminar-Musiklehrers in Zug, worauf er in gleiche Stelle am luzernischen kathol. Lehrerseminar zu Hitzkirch eintrat, zugleich als Organist u. Chorregent an der Pfarrkirche daselbst fungierend. Er lieferte bis jetzt mehrere gediegene musik. Artikel in verschiedene Zeitschriften u. edierte 4 Messen für 2, 3, 4 Stimmen mit Orgelbegleitg., 2 Requiem; Organum concomitans zu den Gradualien, Traktus und Sequenzen des Graduale rom.; 178 Recitationskadenzen f. d. Orgel u. andere kleinere Kompositionen.

Schinn, Georg, geb. zu Sinzing bei Regensburg am 14. Septbr. 1768, ergriff nach vollendeten Universitätsstudien die Musik als Lebensberuf, trat in die Kapelle des Fürstbischofs von Eichstädt als Flötist ein u. machte dann Kompositionsstudien beim dortigen Domkp.-M. Bachschmidt u. später bei Mich. Haydn. 1808 trat er in das Münchner Hoforchester u. blieb hier bis zu seinem Tode, den 18. Febr. 1833. Von seinen Kirchenkompositionen waren mehrere weiter bekannt u. geschätzt.

Schlecht, Raimund, geb. den 11. März 1811 zu Eichstädt, besuchte daselbst die 4 niedern Lateinklassen, absolvierte das Gymnasium u. nachdem er 4 Jahre am Lyceum zu Regensburg studiert hatte, ward er in's Klerikalseminar zu Eichstädt aufgenommen, woselbst er am 28. Aug. 1834 zum Priester geweiht wurde. Nachdem er einige Zeit in Hollfeld als Hilfspriester gearbeitet hatte, trat er den 30. Jan. 1836 als Präfekt u. erster Lehrer in's kgl. Schullehrerseminar zu Eichstädt ein, 1838 den 13. Nov. ward er zum Inspektor u. Vorstand dieses Instituts ernannt, 1870 pensioniert. † 24. März 1891. Von Jugend an der Musik ergeben, eröffnete ihm seine Stellung in einer Schullehrerbildungsanstalt einen bedeutenden Wirkungskreis, u. als gründlicher Musiker, theoretisch u. praktisch gebildet, suchte er seine Zöglinge auf eine höhere Stufe des mit ihrem künftigen Berufe so eng verbundenen Musikbetriebes zu heben. Zu diesem Zwecke veranstaltete er die Herausgabe mehrerer guter Werke: „Offic. in Nativ. D. N. J. Ch. et Hebdomadae Sctae“ mit übersetzten deutschen Rubriken (Nördlingen 1844, 2. Aufl. 1850) u. „Vesperae Breviarii Rom.“ (ebenda 1852); eine „Auswahl deutscher Kirchengesänge alter u. neuer Zeit,“ harmonisiert u. mit Bemerken versehen (Nördlingen 1848, 1849) 3 Hefte; Gradualia et Offertoria de Comm. Sanct.“ (ebenda 1853). Ausserdem schrieb er noch viele gediegene Artikel in musikalische u. pädagogische Zeitschriften.

Schlett, Joseph, geb. 17. Juli 1764 zu Wasserburg am Inn, studierte einige Zeit Jurisprudenz, sah sich aber wegen unzureichender Mittel genötigt, in München eine musikal. Anstellung zu suchen. 1794 ward er Organist u. Musiklehrer am Seminar, später Professor an der Ritterakademie. Immer war er der Musik mit Liebe zugethan u. hatte durch einige Kirchenkompositionen sich einen guten Namen gemacht. Gestorben ist er am 26. Dez. 1836.

Schlier, Johann, geb. den 22. Okt. 1792 zu Salzburg, erhielt von Mich. Haydn den ersten Unterricht im Generalbass; 1813 betrat er die militärische Laufbahn, nahm 1825 seinen Abschied und lebte fortan in Salzburg der Tonkunst. Es sind von ihm mehrere Kirchenkompositionen bekannt geworden.

Schmidt, Friedrich, geb. 5. März 1840 zu Hartefeld bei Sevelen (Westfalen), erhielt 12. März 1864 die Priesterweihe u. wurde 17. Okt. 1866 zum Domchordirektor zu Münster ernannt. Seitdem wirkte er eifrigst für Hebung u. Verbesserung der Kirchenmusik; in Druck veröffentlichte er zwei Messen (S Ludgeri u. de Nativitate D. N. J. Ch.), ein Heft Motetten u. eine Litanei, ausserdem finden sich Kompositionen von ihm in einigen Sammlungen. Seit langer Zeit auch Lektor der Musikgeschichte an der k. Akademie zu Münster, ward er nach Dr. Witt's Tod auf der Generalversammlung des Cäcilienvereins zum Generalpräses gewählt (1889). 1890 ernannte ihn der heil. Vater Leo XIII. zum päpstlichen Ehrenkämmerer.

Schnabel, Joseph Ignaz, geb. am 24. Mai 1767 zu Naumburg in Schlesien, übernahm nach absolviertem Gymnasium zu Breslau eine Schulstelle im Dorfe Paritz bei Naumburg und begann hier die Komposition zu üben. 1797 hatte er das Glück, in Breslau als Organist an St. Clara und Violinist auf dem Chore der St. Vincenzkirche angestellt zu werden. Einflussreich für seine künstlerische Fortbildung war sein freundschaftliches Verhältniss mit dem Musikdirektor Förster und schon 1789 trat er mit drei Messen hervor, welche ihm die öffentliche Aufmerksamkeit erwarben. 1805 wurde er zum Domkapellmeister in Breslau ernannt und 1812 erhielt er die Stelle als Universitätsmusikdirektor und Musiklehrer am kathol. Seminar. Unermüdlich und wohlthätig wirkte er in diesen Ämtern bis zu seinem Tode, am 16. Juni 1831. Ausser einigen Kompositionen für Blasinstrumente, einigen Kantaten u. Liedern hat er eine sehr grosse Zahl von Kirchensachen herausgegeben, von welchen viele noch jetzt geschätzt werden. Wir finden vorzüglich in seinen Messen den Ausdruck einer ernsteren, erhabneren, den heiligen Handlungen angemessneren Stimmung, als diess in den meisten Kirchenmusiken der Fall ist; er macht nicht künstliche Musik um ihrer selbst willen, er komponiert mehr im katholischen Bewusstsein und mit Rücksichtnahme auf den kirchlichen Charakter.

Schneider, Franz, geb. 1737 zu Pulkau in Unterösterreich, kam auf Albrechtsberger's Empfehlung als zweiter Organist ins Kloster Mölk. Unter dieses Meisters Leitung bildete er sich in der Komposition noch weiter aus, wurde später dessen Nachfolger als erster Organist und nachgehends auch zum Schuldirektor ernannt. Bei der Verlegung des Gymnasiums von Mölk nach St. Pölten, zog er auch dahin, versah nebenbei noch das Amt eines Chordirigenten und starb

am 15. Febr. 1812. Er wird als ein grosser Meister auf der Orgel u. als höchst gründlicher Tonsetzer gerühmt. Von seinen unzähligen Kirchensachen ist nichts durch Druck veröffentlicht worden.

Schneider, Friedrich, der berühmte Tonsetzer, war geb. am 3. Jan. 1786 zu Altwaltersdorf bei Zittau. Sein Vater unterrichtete ihn gründlich in der Musik und mit 8 Jahren vermochte er diesen im Orgelspiel und Unterrichtgeben zu unterstützen. Im 9. Jahre machte er die ersten Kompositionsversuche. Nachdem er die wissenschaftliche Studienlaufbahn auf den Wunsch seines Vaters durchgemacht hatte, wobei er auf der Universität Leipzig durch die Bekanntschaft mit Rochlitz, Schicht u. a. sehr viel für die Musikbildung gewann, widmete er sich ausschliesslich der Tonkunst. Von 1806 an bekleidete er die Stelle eines Gesanglehrers, dann eines Organisten u. später die Stelle eines Musikdirektors bei einer Schauspielergesellschaft, bis er 1812 Organist an der Thomaskirche in Leipzig wurde. Daselbst komponierte er mehrere Vokalmessen und begann auch in der Komposition für Männerquartett Gutes zu leisten. 1819 vollendete er sein berühmtes, seinen grossen Ruf begründendes Oratorium „Das Weltgericht,“ welches unzählige Aufführungen erlebte und auch die allgemeinste Anerkennung verdiente. 1821 berief ihn der Herzog von Dessau als Kp.-M. und Organist an der Schlosskirche nach Dessau. Daselbst gründete er 1829 ein Musikinstitut, welches einen grossen Ruf erlangte. Unermüdet war er im Schaffen, Wirken und Lehren und keinen tüchtigeren Dirigenten kannte man als ihn. Ausser mehreren didaktischen Schriften erschienen 105 Werke: Oratorien („Das Weltgericht,“ „Die Sündfluth,“ „Das verlorene Paradies,“ „Christus, das Kind“ u. a.), 2 Messen, Psalmen u. dgl. im Druck, unzählige verblieben in Mskr. Überall ward der würdige Meister geehrt u. ausgezeichnet durch Orden u. Doktordiplome. Sein Leben endete am 23. Nov. 1853.

Schneider, Ludwig, geb. den 15. Aug. 1806 zu Rüdesheim, gest. als Pfarrer zu Eibingen am 23. Jan. 1864, setzte, nachdem er in früheren Jahren der modernen Kirchenmusik leidenschaftlich ergeben war, seit 1849 alle seine Kraft daran, den gregorianischen Gesang in möglichster Reinheit mit entsprechender Orgelbegleitung zu rehabilitieren. Welch tüchtiger Kontrapunktist er war, beweisen seine 2—8stimmigen Kompositionen, die er vor 1849 über bekannte lateinische Kirchenlieder kontrapunktisch arbeitete u. in seiner Kirche aufführte. Seine Grundsätze über Choral u. seine Harmonisierung finden sich in dem 1866 von Fr. J. Mayer u. Erwin Schneider herausgegebenen „Gregorianische Choralgesänge etc., harmonisiert von Ludwig Schneider“ (Frankfurt, Hammacher).

Schnyder von Wartensee, Xaver, geb. zu Luzern am 18. April 1786, aus einem der ersten Patriziergeschlechte, übte sich in seiner Jugend viel in der Musik, machte auch Kompositionsversuche ohne

weitere Anleitung, erst 1810, da er sich der Musik ganz schenken konnte, begann er Harmonielehre u. Komposition zu studieren, zuerst in Zürich, dann in Wien. 1816 wurde er als Lehrer in Pestalozzi's Erziehungsanstalt zu Yverdun angestellt. Im folgenden Jahre ging er nach Frankfurt a. M., wo er bis zu seinem Tode, den 27. August 1868, mit Unterricht in der Tonsetzkunst, mit Komponieren u. Schriftstellerei sich beschäftigte. Er zählt zu den bedeutendsten Kontrapunktisten unserer Zeit.

Schöpf, Franz, geb. 1836 zu Girlan in Tyrol, gegenwärtig Stadtpfarrorganist in Bozen u. Vorstand des dortigen Cäcilia-Vereins, durch Anton v. Mayrl zu eifrigem Studium der Musik angeleitet, schrieb viele Kirchenwerke, die besonders auf Landchören verbreitet sind; eines der besten Werke ist sein Oratorium: „Abschied Jesu zu Bethanien" (verlegt bei Maillinger in Augsburg).

Schott, Caspar, geb. 1608 zu Königshofen bei Würzburg, trat frühzeitig in den Jesuitenorden. Er wanderte dann nach Sicilien, wo er seine Studien vollendete und hierauf mehrere Jahre Theologie und Mathematik docierte. Nach Rom berufen trat er in innigste Freundschaft mit Ath. Kircher, dem er viele Belehrung, namentlich auch in musikal. Dingen verdankte. Nach 30jähriger Abwesenheit kam er wieder nach Würzburg, wo er seine Schriften zur Herausgabe vorbereitete, u. am 22. Mai 1666 starb. Seinen „Cursus mathematicus," in 28 Bücher geteilt, begann er 1661 herauszugeben; das 25. Buch „Organum mathematicum" betitelt, erschien erst 1668 zu Würzburg. Darin handelt er von der Musik, ihrer Einteilung, ihren Systemen, Geschlechtern, von der Melopoie oder Melodiebildung u. der praktischen Behandlung des Kontrapunktes. In seiner „Mechanica hydraulico-pneumatica" (Würzburg 1657) giebt er Anleitung zur Verfertigung von musikalischen Automaten.

Schreiber, P. Johann, geb. 1716 zu Arth, trat 1738 in das Cisterzienserkloster St. Urban (Schweiz) u. war in der Musik sehr thätig. Gedruckt erschienen von seinen Kompositionen: Op. I. Fasciculus Ariarum 24 gloriosae Virg. Mariae, quarum XII Duetto, XII Solo, c. 2 Viol., Viola et dupl. Basso (Freiburg 1747); Op. II. Missale Cisterc. musicum, complectens VI Missas cum II Requiem a 4 voc., 2 Viol., Viola, 2 Clarin. vel Corn. (ibid 1747); Op. III. adoratio Dei per XV Offertoria solemn. a 4 voc., 2 Viol. etc. Pars I. (St. Gallen 1754). † 1800.

Schrems, Joseph, geb. den 5. Okt. 1815 zu Warmensteinach in der Oberpfalz, machte seine Studien im Seminar zu Amberg, wo er sich als Violinspieler auszeichnete, ward am 5. Okt. 1838 zum Priester geweiht u. 1840 zum Domkp.-M. u. Inspektor der Dompräbende in Regensburg ernannt. Er hob als ausgezeichneter Dirigent die Dommusik zu einem hohen Grade der Vollkommenheit, das grösste Verdienst aber erwarb er sich als Restaurator der älteren Kirchenmusik

auf dem Domchore u. reiht sich würdig den zwei grossen Restauratoren Dr. Proske u. J. G. Mettenleiter an. Er war unstreitig einer der tüchtigsten Kapellmeister, die je an dem Dome zu Regensburg gewirkt haben. Das Musikalien-Archiv dieses Chores ist durch ihn ganz umgestaltet, sozusagen neugeschaffen worden, u. zwar in einem Reichtume, der in Erstaunen setzt. Kaum ist in einer Kathedrale von Frankreich, Italien u. Deutschland für das ganze kirchliche Jahr eine solche Fülle des gediegensten musikalischen Materials zum praktischen Gebrauche aufgehäuft, wie das hier durch die unermüdliche Thätigkeit dieses strebsamen Mannes geschehen ist. Hierzu bot ihm freilich auch die Proske'sche Bibliothek eine unerschöpfliche Fundgrube. Sein Wirken blieb aber nicht auf den engen Kreis der Stadt Regensburg eingeschränkt, seine Schüler machten die bei ihm gewonnenen Kenntnisse u. Erfahrungen auch in weiter Ferne nutzbar. Er starb den 25. Okt. 1872.

Schreyer, P. Gregor, geb. zu Kirchenpingarten (Oberpfalz) trat 1740 in das Benediktinerkloster Andechs, war ein trefflicher Organist, Violinist u. Kompositeur. Im Druck erschienen von ihm 8 solenne Messen (Augsbg. 1756); Sacrificium matutinum seu Missae VI breves a 4 voc. 2 Viol. 2 Clarinis vel Corn. cum dupl. Basso (1763), Op. II.; Sacrificium vesp. seu Vesperae VI cum Psalmis residuis (gleiche Besetzung) Op. III. (1766).

Schubert, Franz, der berühmte Liederkomponist, war geb. den 31. Jan. 1797 zu Wien, u. schon im Knabenalter trat sein Musiktalent auffällig hervor. Nachdem er im k. k. Convicte zu Wien einige Jahre studiert hatte, leistete er seinem Vater (in der Vorstadt Himmelpfortgrund) 5 Jahre lang Schulgehilfendienste, immer nebenbei fleissig der Musik obliegend. 1814 gab er seine erste grosse Messe heraus, welche einiges Aufsehen erregte. Als Sing- u. Klaviermeister des Grafen J. Esterhazy verblieb er, einige kleine Ausflüge abgerechnet, nun immer in Wien bis zu seinem Tode, welcher schon am 19. November 1828 erfolgte. Er war eine der reichsten musikalischen Naturen, voll Originalität in seinen Gedanken, unerschöpflich in der Erfindung; ob dieser Unerschöpflichkeit u. diesem Schaffensdrang vernachlässigte er nur zu oft die Feile seiner Werke u. die notwendige Architektonik. Zumeist tritt er in seinem musikal. Wesen in die Fusstapfen Haydn's, aber es regen sich in seinen Werken auch schon Keime der sog. Zukunftsmusik. Ausser seinen vortrefflichen Liedern u. Kammermusikwerken sind auch Kirchenmusiken bekannt, unter diesen 5 grössere Messen.

Schubiger, P. Anselm, geb. den 5. März 1815 zu Uznach, Kant. St. Gallen, kam als fertiger Klavierspieler u. Altsänger in die Klosterschule nach Einsiedeln, in der Syntax machte er sich schon ohne weitere Anleitung an die Komposition allerlei kleiner Stücke; diese u. alle

Werke seiner früheren Jahre hatten den Charakter des Gefälligen, Galanten, Melodischen, wozu besonders die italienischen, damals in Einsiedeln beliebten Kirchenmusiken beitrugen. Vorerst hatte er an Werktagen die Orgel zu spielen, 1835 zum Priester geweiht, wurde er als Professor einer Gymnasialklasse verwendet, worauf er die Musikdirektion übernahm. Nun komponierte er viel, besonders Messen mit Orgelbegleitung u. dgl., auch einige Schultheater (Singspiele). Treffliche Musiker, welche unter den Conventualen sich befanden, halfen seine Musikbildung zu vollenden. Zu gleicher Zeit, als die Marienlieder von Görres u. ihre Bearbeitung von Aiblinger erschienen, hatte auch Schubiger eine Reihe solcher Lieder geschrieben, „Marienrosen" betitelt, bereits in 10. Auflage erschienen und in's Französische übertragen u. nachgedruckt. Bald erschienen zwei andere Sammlungen frommer Kirchenlieder: „Laudate Dominum" u. „Das Lob Gottes im Munde der Unschuld," nachdem er früher schon ein Heft mit 6 Antiphonen vom hl. Sakramente für 4 Singstimmen veröffentlicht hatte. Inzwischen wandte sich Schubiger immer mehr von der Komposition und der neueren Musik ab und zu ernstem Studium der älteren Musik hin, wozu ihm die handschriftlichen Schätze der Klosterbibliothek und später auch andere Schweizerklöster wichtigen und bis jetzt wenig benützten Stoff lieferten. Die Herausgabe des berühmten ältesten Antiphonars von St. Gallen durch P. Lambilotte und die Ansichten desselben über diess Werk veranlassten ihn, neue Untersuchungen darüber anzustellen, deren Resultat die Unächtheit des als eine wahre Abschrift des gregor. Antiphonars behaupteten Schriftstückes ergaben. Er veröffentlichte solches in der zu Paris erschienenen „Revue" des Th. Nisard und erregte dadurch einen wahren Sturm gegen sich, zumal man in einigen Diözesen Frankreichs schon angefangen hatte, die Choralbücher nach Lambilotte's Grundsätzen neu aufzulegen. Er schrieb noch mehrere Artikel in französische u. deutsche Musikblätter, von denen besonders ein Aufsatz über einen Musiker des 12. Jhdts., Wipo mit Namen, welchen er als den Verfasser der Ostersequenz „Victimae paschali" entdeckte, ihm bei französischen Musikautoritäten gerechte Anerkennung verschaffte. Unterdessen setzte er seine Arbeit an einem grossen Werke über die Neumen fort, fand aber keinen Verleger für dasselbe. Endlich übernahm Benzinger in Einsiedeln die Herausgabe wenigstens eines Teiles desselben, welcher die von Romanus gestiftete „Sängerschule in St. Gallen und ihre Geschichte vom 8. bis 12. Jhdt." behandelt. Das wertvolle Buch erschien unter diesem Titel i. J. 1858. Es wurde später in das Französische übersetzt u. von Th. Nisard in der „Revue musicale" mitgeteilt. 1873 gab Sch. die Schrift „Die Pflege des Kirchengesanges u. der Kirchenmusik in der deutschen kathol. Schweiz" heraus. Andere Abhandlungen von ihm erschienen in musikalischen od. historischen Zeitschriften, namentlich

im „Geschichtsfreund, Mitteilungen des histor. Vereins der fünf Orte," welcher Gesellschaft er seit 1875 als eifriges Mitglied angehörte. Am 6. Sept. 1885 feierte er sein 50jähriges Jubiläum der Ordensprofess. Obschon an Körper u. Geist vielfach leidend, war er doch noch beständig mit musikalischen Kompositionen u. historischen Forschungen bis nahe vor seinem Tode beschäftigt, welcher am 14. März 1888 eintrat.

Schürer, Adam, einer der besseren Kirchenkompositeure des vorigen Jhdts., war in der kurfürstlichen Kapelle zu Dresden angestellt und starb 1780 in hohem Alter.

Schütz, Heinrich, (Sagittarius) war geb. zu Köstritz im Voigtlande am 8. Okt. 1585, studierte anfänglich nach dem Willen seiner Eltern Jurisprudenz, 1609 aber ging er, veranlasst u. unterstützt von dem Landgrafen Moritz von Hessen-Kassel, in dessen Kapelle er Sopransänger gewesen, nach Venedig, um bei dem berühmten Meister Joh. Gabrieli in der Musik sich auszubilden. Erst 1612 kehrte er wieder nach Kassel zurück u. wurde bald darauf vom Kurfürsten von Sachsen nach Dresden berufen, in dessen Dienste er als Kapelldirektor 1615 eintrat. Diese Kapelle regenerierte er vollständig u. hob sie zu einer damals bewunderten Höhe. Ausser einigen Reisen verblieb er in Dresden bis zu seinem Tode den 6. Nov. 1672. Von seinen Werken sind viele im Druck erschienen, so: 5st. Madrigale, Oratorien, Motetten, Psalmen Davids, Symphoniae sacrae, 3 Teile u. a. m. Rochlitz sagt von ihm: „Das Vorzüglichste, was seine und die frühere Zeit hervorgebracht, hatte er sich zu eigen gemacht; aber er gab keinem Einzelnen sich hin, und erhielt seinen Geist und Geschmack frei. . . . Er gehörte zu den originellsten und selbständigsten Meistern Deutschlands während des 17. Jhdts. und ist als einer der entschiedensten Repräsentanten damaliger deutscher Musik anzusehen." Er zählte zu den drei grossen S (Schütz, Schein, Scheidt).

Schuster, Joseph, geb. zu Dresden am 11. Aug. 1748, machte mehrere Reisen nach Italien, um in der Musik höhere Vervollkommnung zu erlangen, und wurde 1787 zum Hofkapellmeister in Dresden ernannt, wo er auch am 24. Juli 1824 starb. Er komponierte vieles für Bühne und Kirche, aber alles ohne tiefern Gehalt in leichtem gefälligen Styl.

Schwarz, Basilius, geb. den 28. Dez. 1777 zu Söflingen bei Ulm, trat 18 Jahre alt in das Franziskanerkloster zu Augsburg, wo er sich besonders im Orgelspiel ausbildete. Nach der Säkularisation der bayr. Klöster 1803 ging er zu seinem Bruder in's Franziskanerkloster nach Salzburg, wo er mit diesem abwechselnd den Organisten- und Chorregentendienst neben der Seelsorge versah. Von 1802—1815 Prediger an der Hofkirche zu Salzburg, kehrte er 1820 wieder nach Bayern zurück, war einige Zeit Kaplan und wurde 1824 zum zweiten Inspektor des neuerrichteten Schullehrerseminars zu Dillingen ernannt,

wo er neben andern Lehrfächern auch Unterricht im Generalbass erteilte. 1830 wurde er quiesciert, sammelte aber gleichwohl noch für die Seminarbibliothek gediegene Musikalien. 14 Jahre stand er darauf der Kaplanei am Damenstifte in München vor, bis er 1844 sich in gänzliche Ruhe begab u. nur für sich lebte. Er starb am 15. Okt. 1863. An Werken von ihm sind bekannt geworden: „Unterricht im Choralgesang und Generalbass“ (Augsburg, Böhm); „Über Anwendung der Accorde, Übergänge, Materialien zum Präludieren;“ 2 lat. Vespern; Mess- u. andere Lieder; 56 grosse vierstimmige Chöre; zweist. Gesangsübungen; 6 vier- u. 2 zweist. Requiem; 8 vierst. Gradualien u. a. In 3 zweist. Messen führt er die nach seiner Meinung glückliche Neuerung ein, zwischen die Worte Kyrie eleison u. die andern Messtexte Stücke aus dem Stufengebete, Pater noster etc. einzuflechten.

Schwarzkopf, Theodor, war seit 1697 Kp.-M. in Stuttgart u. starb in den zwanziger Jahren des vorigen Jhdts. Im Druck erschien von ihm eine Sammlung 4st. Messen, Psalmen etc. mit Instrumentalbegleitung und eine andere Sammlung 1—6st. Psalmen.

Schweitzer, Johann, geb. den 19. März 1831 zu Walldürn am Odenwalde, † 2. Febr. 1882, genoss schon frühzeitig guten Musikunterricht, welcher während seiner Studienjahre zu Mannheim durch den Einfluss seines Oheims, eines Hofmusikers am dortigen Theater, sehr gefördert wurde. Dem Studium der Theologie sich widmend, liess er die Musik keineswegs bei Seite, sondern war sehr thätig durch Gründung von Musikvereinen, Veranstaltung musikalischer Produktionen u. Komposition verschiedener Sachen, als Alumnus schrieb er für's erzbischöfl. Konvikt in Freiburg Messen, Motetten u. dgl. In Ansehung seiner musikal. Thätigkeit wurde er nach der Priesterweihe 1855 sogleich als Cooperator an die Metropolitankirche berufen mit der Verpflichtung, dem Domkp.-M. Lumpp hilfreich zur Seite zu stehen. 1857 begab Sch. sich nach München, um im Kontrapunkt u. Orgelspiel weitere Studien zu machen; insbesondere fand er dort an dem k. Konservator Jul. Maier einen trefflichen Lehrer u. Ratgeber, welcher ihm die Schätze der k. Bibliothek erschloss u. ihn in die Meisterwerke der Alten einführte. Zu gleichem Zwecke ging er 1859 nach Paris, wo er neben Kontrapunkt u. Fuge auch den Choral studierte. 1860 ward er nach seiner Rückkehr zum erzbisch. Orgelbauinspektor ernannt. Neben dem 1866 von ihm begründeten grossartigen Musikvereine eröffnete er 1868 eine kirchliche Musikschule zur Heranbildung von Organisten u. Chordirigenten. Obwohl er der höheren Komposition vollständig Meister war, glaubte er doch, mit leichtausführbaren Werken besonders die Landkirchen berücksichtigen, an das Vorhandene anknüpfen u. so allmählich zum Bessern überleiten zu sollen. Von seinen Kompositionen erschienen im Druck: einige Messen wie die „in hon. S. Johannis,“ „in hon. S. Josephi,“ „in hon. B. V. M.“ mit Instrumenten,

die Schutzengelmesse u. Kinheit Jesu-Messe zu 3 oder 4 Singstimmen, ein Requiem u. s. w.

Sechter, Simon, geb. am 11. Okt. 1788 zu Friedberg in Böhmen, widmete sich anfangs dem Schulfache, von 1804 an, in welchem Jahre er nach Wien kam, ausschliesslich der Musik. Bei seiner Vorliebe für den strengen Satz betrieb er emsig das Studium der Werke Händels, Bach's, Mozarts u. a. und pflegte fleissig den Kontrapunkt. 1811 erhielt er die Stelle eines Musiklehrers am k. k. Blindeninstitute und brachte es in der kontrapunktischen Schreibart so weit, dass es wenige ihm gleich thun konnten. Die Bekanntschaft mit Abbé Stadler verschaffte ihm die Beförderung zum zweiten und 1825 schon zum ersten Hoforganisten. Von 1851 an war er auch Lehrer für Harmonie und Komposition am Konservatorium der Musikfreunde. Sein arbeitsames Leben schloss er am 10. Sept. 1867, den Ruhm eines grossen Kontrapunktisten hinterlassend. Von seinen zahlreichen Werken (worunter neben weltlichen Kompositionen auch viele Kirchenstücke z. B. Messen, Requiem, Gradualien u. s. w.) erschienen 80 Nummern in Druck, welche genugsam seine hohe Kompositionsfertigkeit bekunden; aber unvergänglich macht seinen Namen sein grosses theoretisches Werk: „Die Grundsätze der musikalischen Komposition" (3 Bde. Leipzig bei Breitkopf & Härtel 1853. 1854), über dessen Vorzüglichkeit nur eine Stimme ist. Sein System, das er darin ausführt, ist von einer Einfachheit, Klarheit und Konsequenz, die ihres Gleichen sucht. Auch Marpurg's Abhandlung von der Fuge arbeitete er um und vermehrte sie.

Seeger, Joseph, geb. 21. März 1716 zu Repin bei Melnik in Böhmen, kam zum Studium nach Prag, wo seine schöne Stimme u. seine musikalischen Anlagen den Organisten Cernohorsky bestimmten, ihm unentgeltlich Unterricht im Orgelspiel u. in der Tonsetzkunst zu geben. Er wurde später an mehreren Kirchen Prag's als Organist angestellt; Kaiser Joseph II. wollte ihm eine gleiche Stelle in Wien geben, aber das Dekret traf Seeger nicht mehr am Leben, er war am 22. April 1782 gestorben. Nicht blos als Orgelspieler genoss er einen bedeutenden Ruf, sondern auch als Kontrapunktist u. Lehrer der Theorie; bedeutende Künstler zählen unter seine Schüler. Von seinen vielen Werken — Kirchensachen aller Art u. Orgelstücke — blieben mit ein paar Ausnahmen alle im Mskr.

Sehling, Joseph Anton, geb. um 1680 zu Teising in Böhmen, studierte in Prag und starb daselbst als Sänger und Komponist beim Grafen Morzin und als Musikdirektor an einigen Kirchen am 19. Sept. 1756. Seine Kirchensachen waren einst geschätzt.

Seixas, Jose Antonio Carlos, geb. 1704 zu Coimbra u. gest. 1742 zu Lissabon als Organist, hinterliess im Mskr. 4- u. 8stimm. Messen, ein 4-chöriges Te Deum, mehrstimmige Motetten u. Orgelstücke.

Senfl, Ludwig, einer der grössten Tonmeister des 16. Jhdts, geb. zu Basel 1492 oder 1493, erhielt in der kaiserl. Kapelle, in der er als Sopranist diente, von Heinrich Isaac Unterricht im Kontrapunkt u. folgte seinem Lehrer im Amte nach (1515). Nach des Kaisers Max I. Tode (1519) trat er in die Dienste des Herzogs Wilhelm von Bayern als Kp.-M., als welcher er um 1555 starb. In vielen Sammelwerken seiner Zeit finden sich Arbeiten von ihm; ausserdem erschienen von ihm: „Quinque salutationes D. N. J. Ch." (Motetten, Nürnberg, 1526); Magnificat octo tonorum 4 voc. (1537), Odae Horatii, 8 voc. (1557); „Varia carminum genera" (Nürnberg, 1534). In der Münchner Hofbibliothek befindet sich ein Manuskript mit dem Titel: „Officia festorum dierum aestivalium. Henrico Isaac et Ludov. Senfl auctoribus. 1531," welches von H. Isaac begonnen u. nach dessen Tode von seinem Schüler L. Senfl zu Ende geführt wurde.

Seydelmann, Franz, geb. zu Dresden am 8. Oktbr. 1748, wurde 1772 zum kurfürstl. Kirchen- u. Kammerkomponisten daselbst ernannt, 1787 zum Kp.-M., als welcher er am 23. Oktbr. 1806 starb. Ausser mehreren Opern hat er auch bei 36 Messen u. andere Kirchensachen, sowie Klavierstücke geschrieben.

Seydler, Ludwig Carl, geb. den 8. März 1810 in der Vorstadt von Graz, St. Leonhard, seit 1837, bis zu welchem Jahre er dem Schulfache sich gewidmet hatte, Domorganist zu Graz, galt für einen sehr bedeutenden Orgelspieler, er komponierte mehrere Kirchensachen, dann Lieder u. a., wovon manches im Druck erschienen ist; auch in verschiedene musikal. Zeitungen lieferte er Artikel. Er starb 10. Mai 1888.

Seyfried, Ignaz Ritter von, geb. zu Wien am 15. Aug. 1776, zeigte schon früh grosse Musikanlagen; im Klavierspiel ward er von Mozart und Kozebuch gebildet. Erst nachdem er einige juridische Studien gemacht hatte, wendete er sich mehr der Musik zu. In Wien studierte er unter Albrechtsberger die Tonsetzkunst; 1797 erlangte er eine Stellung als Kompositeur u. Kp.-M. beim Theater an der Wien, wo er bis 1829 verblieb u. eine ungemeine produktive Thätigkeit entwickelte in Schaffung von Bühnenwerken jeder Gattung. Von 1827 an lebte er als Privatmann für seine Kunst, nur mehr für Kirche, Kammer und Konzert thätig, sowie als Kompositionslehrer und Musikschriftsteller arbeitend. Er starb am 27. Aug. 1841 zu Wien. Im Druck erschienen viele Kirchenwerke, das Meiste davon u. von seinen übrigen Kompositionen ist Mskr. geblieben. Als Schriftsteller zeigte er sich in Umarbeitung mehrerer Musiklehrbücher, in Herausgabe sämtlicher Schriften Albrechtsbergers u. dergl. In Anerkennung seiner Thätigkeit wurde er von vielen musikal. Vereinen zum Mitglied ernannt.

Shore, John, Erfinder der Stimmgabel, starb 1783 als Lautenist in der königl. englischen Kapelle.

Simonelli, Matteo, ein berühmter römischer Tonsetzer des 17. Jhdts., Schüler des Gregor Allegri u. des Oraz. Benevoli, war päpstl. Kapellsänger u. Kp.-M. an einigen anderen Kirchen (von 1662 an). Er hinterliess viele Messen, Motetten, Psalmen u. a. im Mskr., welche ihm wegen der Würde u. einfachen Grösse ihres Styles den Namen „Palestrina des 17. Jhdts.“ eintrugen.

Singenberger, Johann Baptist, geb. 25. Mai 1848 in Kirchberg (Kanton St. Gallen in der Schweiz) machte seine Gymnasialstudien in St. Georgen bei St. Gallen u. in Feldkirch im Vorarlberg; in letzterer Anstalt betrieb er die Musik eifrig u. machte auch Versuche in der Komposition. 1868 trat er in das Noviziat der Jesuiten in Gorheim, welches er jedoch 1870 wegen Kränklichkeit wieder verlassen musste. Nach einem Jahre Studium an der Universität Innsbruck u. ebensolangem Aufenthalte im Seminare zu Chur, wo er den Gesangunterricht u. den Chor leitete u. einen Cäcilienverein gründete, studierte er 1872—73 kirchliche Musik in Regensburg. Auf Empfehlung des Dr. F. Witt ward er in letzterem Jahre nach Amerika berufen, um in dem neugegründeten kathol. Lehrerseminare zu St. Franzis bei Milwaukee Kirchenmusik nach den Grundsätzen des Cäcilien-Vereins zu lehren u. einzurichten. Seit 13. April 1873 arbeitete er höchst segensreich, wenn er auch stets mit ungewöhnlichen Schwierigkeiten zu kämpfen hatte. 1873 noch gründete er den amerikanischen Cäcilienverein u. 1874 dessen Organ „Cäcilia,“ 1882 begann er auch die Zeitschrift „Echo“ (in englischer Sprache). In Anerkennung seiner so grossen Bemühungen u. Verdienste um die kathol. Kirchenmusik in Amerika ernannte ihn Papst Leo XIII. unterm 12. Sept. 1882 zum Ritter des Ordens vom hl. Gregor d. Gr. Er komponierte viele Kirchenwerke, Messen (von welchen 10 im Verlage von F. Pustet in Regensbg. erschienen), Motetten u. andere K.-Gesänge, Falsobordoni u. s. w., sehr vieles davon ist in den Musikbeilagen zur „Cäcilia“ enthalten; er schrieb auch „Short instructions in the art of singing plain-chant“ u. eine vortreffliche „Theoretisch-praktische Harmoniumschule für kirchlichen Gebrauch“ (Rgsbg., Pustet); „Adoro te,“ Orgelbuch zu Dreves „O Christ, hie merk,“ u. ein solches zu Mohr's Kantate u. s. w.

Singer, P. Petrus Alc., geb. den 18. Juli 1810 in Häselgehr, Diözese Brixen, † 25. Jan. 1882, trat in den dreissiger Jahren in den Franziskanerorden u. lebte zuletzt als Prov.-Definitor, Novizenmeister u. Organist im Franziskanerkloster zu Salzburg. Von Jugend auf in der Musik gebildet, pflegte er dieselbe mit Liebe auch im Orden u. suchte in ihre Tiefen einzudringen. Als Ergebnis seines Studiums erschien von ihm: „Metaphysische Blicke in die Tonwelt etc. Herausgegeben von Georg Philipps. München 1847. Commiss. der lit.-artist. Anstalt,“ in welchem Werke die I. oder allgemeine Abhandlung mit metaphysischen Betrachtungen über die Töne u. Accorde sich beschäftigt,

die II. oder besondere eine eigentümliche, mehrfaches Interesse bietende Harmonielehre enthält. Auch viele Kompositionen lieferte er, welche aber einem hinter uns liegenden Geschmacke angehören. Zu einer täglich von Freunden besuchten Persönlichkeit wurde er durch sein Pansymphonikon, ein Pianoforte, verbunden mit einem Aeolodikon oder Harmonium von vielen Registern, worauf er mehrere Instrumente ziemlich täuschend nachahmte. Dies Instrument baute er selbst. Das grössere von ihm konstruierte Pansymphonikon enthält Violine, Oboe, Fagott, Waldhorn, Klarinett, Violoncell u. s. w. bei einem Umfang von $6^1/_2$ Oktaven, es hat zwei Klaviaturen u. 40 Register, darunter 22 Soloregister. Bei einer einzigen Taste tönen zehn singende Stimmen u. neun Saitenklänge. Je nach der Kombination gleicht der Klang des Instruments dem Ton einer Orgel oder eines Harmoniums oder eines Blasinstrumentes u. s. w. S. war ein fertiger Orgelspieler. Seine Kompositionen bestehen in 101 Messen, 600 Offertorien, ca. 30 grosse Litaneien u. s. w. † 25. Jan. 1882.

Skuhersky, Franz Zdenko, geb. 31. Juli 1830 zu Opočna in Böhmen, studierte vorerst Medizin, besuchte nebenbei die Organistenschule in Prag u. wendete sich schliesslich ganz der Musik zu. 1854 ward er Musikdirektor in Innsbruck, 1866 Direktor der Prager Organistenschule, 1868 auch städtischer Chordirektor u. später Hofkapelldirektor. Neben einigen Opern schrieb er Orgelvorspiele in den Kirchentonarten (Op. 45), Studien für die Orgel (Op. 13. 14), mehrere Messen (Op. 22. 24. 42. 43) u. mehrere theoret. Werke („Musikalische Formenlehre“ 1879, „Kompositionslehre“ 1881, „Theoret.-prakt. Orgelschule“ 1882) u. a. † 19. Aug. 1892 als Musikdirektor zu Budweis.

Smeddink, Joseph Carl Bernard, geb. 1812, gegenwärtig Pfarrer zu Uedesheim bei Neuss, machte sich bekannt durch die Übersetzung von „N. A. Janssens wahre Grundregeln des Gregorianischen oder Choralgesanges“ (Mainz, 1846); dann veröffentlichte er ein Schriftchen über die Knabenseminarien, worin er auch vom Choralgesange redet, u. eine „Apologie des lateinischen Choralgesanges“ (Düsseldorf, 1853); ausserdem lieferte er manche Aufsätze über den Kirchengesang in seiner liturgischen Beziehung für die „Cäcilia“ u. andere Blätter.

Soriano od. **Suriano**, Francesco, geb. zu Rom um 1547, erhielt die Grundlagen seiner musikal. Bildung als Singknabe an der lateran. Hauptkirche unter Annibale Zoilo u. Barth. Roy, welche als Tonsetzer einen guten Ruf hatten. Die Ausbildung u. Vollendung konnte er erst unter Palestrina u. G. M. Nanino gewinnen. 1581 war er schon Kp.-M. an der französischen Nationalkirche S. Luigi. Zwischen 1581—85 ward er nach Mantua berufen, kehrte jedoch in letzterem Jahre wieder nach Rom zurück, wo er bis 1589 den Chor an S. Maria Maggiore leitete. Von 1599 an war er Kp.-M. zu St. Johann im Lateran, von 1603 an solcher zu St. Peter. Er starb 1620. Von seinen

Werken — Messen, Psalmen, Madrigale, Kanons u. a. erschienen viele gedruckt. Seine Kompositionen sind reich an Geist u. voll hohen Schwunges, geadelt durch Reinheit des Styles und harmonischen Wohlklang.

Soto, Francesco, geb. 1534 zu Langa in Spanien, kam 1562 in's Kollegium der päpstl. Kapellsänger, trat 1575 in die Oratorianer-Kongregation des hl. Philipp v. Neri u. starb als deren Musikdirektor am 25. Sept. 1619. Er besorgte die Drucklegung des III. Bandes der „Laudi spirituali" von Palestrina u. anderer Meister, u. gab 1591 noch einen IV. Band heraus, worin sich auch Kompositionen von ihm befinden.

Spartaro oder **Spadaro** (Spadarius), Giovanni, geb. um 1460 zu Bologna und Schüler des Ramis de Pereja, war von 1512 bis zu seinem Tode 1541 Kp.-M. an der Kirche San Petronio in Bologna u. einer der grössten Musikgelehrten seiner Zeit, wie aus seinem Werke: „Tractato di musica," (Venedig 1531) hervorgeht.

Spiess, P. Meinrad, geb. 24. Aug. 1683 zu Honsolgen in Schwaben, trat 1702 in die schwäbische Reichsabtei Jrsee ein, empfing 1708 die Priesterweihe u. wurde 1710 von seinem Abte nach München gesandt, um unter dem kurfürstl. Kapellmeister Jos. Ant. Bernabei sich zum vollkommenen Tonsetzer auszubilden. Nach seiuer Rückkehr 1712 war er ungefähr bis 1750 Musikdirektor des Stiftes. Er bekleidete auch andere Ämter in seinem Kloster u. starb 12. Juli 1761. Seit 1743 war er auch Mitglied der musikal. Akademie in Deutschland. Sein vorzüglichstes Streben ging dahin, die Auswüchse, welche sich infolge der blendenden weltlichen Musik auch in die Kirche eindrängten, zu bekämpfen, davor zu warnen u. den guten Styl zu befördern. Er veröffentlichte von seinen Kompositionen u. a.: 26 marian. Antiphonen, eine Partie Vesperpsalmen, 7 Festmessen, 22 Offertorien, 12 Sonaten u. s. w. Sein Hauptwerk, welches auch jetzt noch Wert hat, ist: „Tractatus musicus compositorio-practicus" (Augsburg, bei Lotter 1745).

Spohr, Ludwig, geb. zu Braunschweig den 5. April 1784, wählte neben den wissenschaftlichen Studien die Musik, für welche er ein vorzügliches Talent zeigte, zu seinem Berufe. Die hohe geistige Bildung, die er sich erwarb, war nachgehends von bedeutendstem Einflusse auf sein musikalisches Schaffen u. hob ihn hoch über viele Meister der Zeit. Als Violinspieler Tüchtiges leistend, trat er bald als Kammermusikus in die Dienste des Herzogs von Braunschweig u. erwarb auf seinen bis 1830 sich erstreckenden Kunstreisen im Violinspiel einen solchen Ruhm, wie er vor ihm noch keinem Violinvirtuosen zu teil geworden war. 1805 ward er zu Gotha zum herzoglichen Konzertmeister ernannt. Um diese Zeit schrieb er mehrere grössere Instrumentalkompositionen und fuhr fort, angesehene Tonwerke zu schaffen, so z. B. Konzerte für Violine und Klarinett, Quartetten,

Ouverturen, ein grosses Oratorium „das jüngste Gericht“ u. a. m.; 1814 erschien die erste grosse Sinfonie und das Oratorium „Das befreite Deutschland.“ Nach wiederholten länger dauernden Kunstreisen durch England, Deutschland u. s. w. erging 1821 an ihn der Ruf als kurfürstlicher Hofkapellmeister nach Kassel. Nun liess er sich viel mehr noch die Bildung von Schülern im Violinspiel u. die dramatische Komposition angelegen sein; in letzterer Beziehung ragen besonders die Opern „Zemire und Azor“ und „Jessonda“ hervor. Auch für die Kirche war er thätig, er schrieb mehrere Messen, worunter eine sehr schwierige Vokalmesse. Sein Hauptcharakterzug als Komponist ist ein gewisser Adel und eine begeisternde Hoheit, in seinen geistlichen Musiken legt er besonderes Gewicht auf die Gesangsmassen bei Gediegenheit, weisem Masse und schöner Verteilung im Übrigen. Er starb zu Kassel am 22. Oktober 1859.

Squarcialupi, Antonio, auch „Antonio degli Organi“ genannt wegen seiner Geschicklichkeit auf der Orgel, wurde zu Florenz in der zweiten Hälfte des 14. Jhdts. geb. u. starb 1430 (?) als Organist an der Kathedrale zu Florenz, den Ruhm des geschicktesten Künstlers auf seinem Instrumente hinterlassend.

Stadelmayer, Johann, geb. zu Freising an der Isar um 1560, war Kp.-M. des Kaisers Rudolph u. 1612 zu Prag noch am Leben. Von 1592 an erschienen von ihm zahlreiche Sammlungen von Messen, Motetten, Psalmen u. a. im Druck. Fétis führt 11 Sammlungen Messen, Vespern u. Motetten an, denen noch beizufügen sind: „5 Missae 8 vocum cum duplici Basso ad Org. accomodato. Aug. Vind. 1610,“ u. „Missae 12 vocum cum triplici Basso ad Org. accomodato. Viennae 1618.“

Stadler, Maximilian, Abbé, geb. zu Melk in Unterösterreich am 7. Aug. 1748, trat nach Beendigung seiner theologischen Studien als Novize in's Kloster Melk, erhielt in seinem 24. Lebensjahre die Priesterweihe u. stand dann verschiedenen Diensten in seinem Kloster vor. Im Jahre 1786 wurde er von Kaiser Joseph, der sein treffliches Klavier- und Orgelspiel kennen und schätzen gelernt hatte, zum Comendatar-Abt der Abtei Lilienfeld und drei Jahre später von Kremsmünster ernannt, lebte dann einige Zeit in Wien u. ward später (1810) Pfarrer zu Böhmisch-Kraut. Jetzt wurde sein musikalisches Talent erst durch Herausgabe einiger Kompositionen in weiteren Kreisen bekannt. 1815 zwangen ihn Gesundheitsrücksichten, die Pfarrei zu resignieren, worauf er sich nach Wien in's Privatleben zurückzog und die Tonkunst, sowie deren Theorie und Geschichte noch eifrig pflegte bis zu seinem Tode, den 8. Nov. 1833. Er war besonders als Organist ausgezeichnet. — Ausser einem Oratorium erschienen mehrere Messen, ein Requiem u. viele andere geistliche u. weltliche Tonstücke in Druck, vieles ist auch Mskr. geblieben.

Steffani, Agostino, geb. 1655 zu Castelfranco im Venetianischen, kam durch die Protektion eines deutschen Grafen nach München, wo er neben theologischen Studien im Priesterseminar vom Jahre 1673 an unter Hercules Bernabei in der Komposition sich ausbildete u. schon 1674 eine Sammlung gerühmter 8stimm. Psalmen herausgab. 1682 wurde er neben Jos. Anton Bernabei Direktor der kurfürstl. Kammermusik. Ein Autor nennt ihn den Rubens in der Musik u. sagt von ihm, dass er als Sänger u. Komponist beinahe so berühmt gewesen sei als sein Lehrer. Seine Oper „Servio Tullio" (1685) trug seinen Ruhm durch ganz Deutschland, so dass ihm die schmeichelhaftesten Anträge zu teil wurden. 1690 folgte er dem Rufe des Herzogs Ernst August nach Hannover, wo er neben der Musik auch staatsrechtliche Studien machte und seinem Herrn in diplomatischen Missionen nützlich ward; dieser verschaffte ihm vom päpstlichen Stuhle den Titel eines apostolischen Protonotars und eines Bischofs von Spiga in Westindien. Von nun an erschienen seine Kompositionen nicht mehr unter seinem, sondern unter dem seines Kopisten, Gregorio Piva's Namen. 1710 legte er sein Kapellmeisteramt in Hannover nieder, starb aber nicht daselbst, sondern auf einer Reise in Frankfurt am Main, im Jahre 1730.

Stehle, Johann Gustav Eduard, geb. 17. Febr. 1839 zu Steinhausen, k. württemb. Oberamts Waldsee, das eine sehr schöne Wallfahrtskirche mit prächtiger Orgel besitzt. Sein Vater, Lehrer daselbst, gab ihm frühzeitig Unterricht in Orgel- u. Klavierspiel, so dass er, 12 Jahre alt, seinen Vater auf der Orgel ersetzte u. auch schon in Liederkomposition sich versuchte. Zum Lehrfach bestimmt, errang er im Schullehrerseminare zu Gmünd den ersten Musikpreis u. fand in J. G. Mayer einen tüchtigen Lehrer. Im Schulamte thätig, betrieb er die Musik fleissig, wendete sich aber später mehr der Orgel zu. Zwischen 1858—62 erschienen seine ersten Kompositionen (Marienlieder, deutsche Vesper); 1868 seine Preismesse „Salve Regina," welche seinen Namen schnell in weiteren Kreisen bekannt machte. Dem Cäcilienverein sich anschliessend edierte er darauf die Missa „Laetentur coeli" und „Jesu admirabilis." Im August 1869 übersiedelte er nach Rorschach als Musikdirektor u. ward 5 Jahre später, als Nachfolger C. Greith's, als Organist u. Kp.-M. an der bischöfl. Kathedrale in St. Gallen berufen, wo er noch eifrig wirkt. Von seinen Vokalwerken seien folgende genannt: Missa Jubilaei solemn. Op. 42. (für das sächsische Königshaus); Missa Jubilaei solemn. Op. 46. (zum Wittelsbacher Jubiläum); Missa de Spiritu sancto, op. 14.; Missa „Alma redemptoris" u. „Regina coeli"; Missa in hon. S. Infantis Jesu, vierstimmig mit Orgel; viele Motetten, besonders „Domine Deus" 5stimmig u. „Angelus Domini," 5 Motetten für 2stimm. gemischten Chor mit Orgel; Motettenbuch für's ganze Kirchenjahr; Gradualienbuch; 3 Lamentationen für Männerchor. Das Oratorium „Legende der hl. Cäcilia" (Gedicht von W. Edelmann) für

Soli, Chor u. Orchester, Op. 43. trug ihm 1884 die württemberg. goldene Medaille für Kunst u. Wissenschaft ein. Auch durch andere Dekorationen u. Diplome wurde er ausgezeichnet. Besonders hervorragend sind seine Konzert-Orgelkompositionen: Phantasie über „O sanctissima“; Phantasie über die österreich. Kaiserhymne; „Saul“ Tongemälde; Trauermarsch aus der Götterdämmerung u. Brunhildens Klage. In mancherlei Sammlungen finden sich noch Orgelstücke von ihm.

Stehlin, Sebastian, geb. den 14. Febr. 1800 zu Niederhausen bei Kenzingen in Baden, fand 1822 Aufnahme in der seit 1820 in Wien eingeführten Redemptoristen-Kongregation, aber auch Gelegenheit, mit tieferem Musikstudium sich zu beschäftigen. Als Organist u. Regenschori der Kongregationskirche wurde er mit den älteren und neueren Kirchenmusikwerken bekannt u. genoss überdiess die Bekanntschaft mit musikalischen Notabilitäten Wien's, besonders mit Kiesewetter u. Sechter. Je mehr er aber in die Tiefen der Tonkunst eindrang, desto unzufriedener wurde er einerseits mit der oft durch u. durch profanen Kirchenmusik, — u. andrerseits mit dem gegen alle Naturgesetze gesungenen u. gelehrten Choral. Vor allem warf er sich nun auf das Studium des Choralsystems u. gab 1842 die Abhandlung „Tonarten des Choralgesanges“ zu Wien im Druck heraus. Ein ausführlicher Artikel über Choral in der „Sion“ u. in der Zeitschrift „Kunst u. Litteratur“ folgten, fanden jedoch auch nur hin u. wieder günstige Aufnahme, weshalb St. sich daran machte, die Naturgesetze im Tonreiche zu studieren u. die Tonerscheinungen durch Experimente zu erforschen. Er hatte unzählige Experimente schon gesammelt, als das Jahr 1848 die Kongregation u. so auch ihn aus Wien vertrieb. Nach Auflösung der Kongregation erhielt er von Erzherzog Maximilian Este die Verwaltung dessen Asphaltwerkes zu Seefeld in Tyrol, was ihn aber nicht hinderte, seine musikalischen Studien fortzusetzen. 1852 gab er in Innsbruck sein Buch „die Naturgesetze im Tonreiche“ heraus, welches überall verdiente Beachtung fand, und liess 1857 ebendaselbst die Broschüre „die neueren Schicksale des alten Choralgesanges“ u. 1859, von wo er wieder in Wien als Beamter lebte, seine „Chorallehre“ folgen. In der Wiener Musikzeitung trat er zum letzten Male für sein System auf u. es scheint, dass er in Österreich mehr Anhänger gewonnen hat als anderwärts, wo man sich an die Lehren Guido's, Berno's von Reichenau u. a. hält, mit denen St. in Widerspruch steht. Ausser den genannten musikalischen Werken veröffentlichte er noch eine Anleitung zur Behandlung u. Beurteilung einer Orgel.

Stein, Albert Gereon, geb. den 29. Sept. 1809 zu Köln, fand, mit einer herrlichen Sopranstimme begabt, bald Verwendung auf dem Kirchenchore des Jesuitengymnasiums, und an dem damaligen Domkapellmeister Bernh. Mäurer und dem verdienten Gesanglehrer Schugt treffliche Lehrer; daneben erlernte er auch das Klavier und Orgelspiel

und musste als 12jähriger Knabe schon die Stelle seines Lehrers auf der Orgel vertreten. Nach seiner Priesterweihe 1833 arbeitete er in der Seelsorge, bis er 1838 als Gesanglehrer am erzbischöfl. Priesterseminar zu Köln angestellt wurde; er wirkte als solcher in verdienstlichster Weise 25 Jahre lang. Durch geeignete Vorträge u. sorgfältig geleitete Übungen suchte er bei den Alumnen eine richtige Anschauung von der Kirchenmusik zu fördern u. von da aus weiter hin in der Erzdiözese zu verbreiten, insbesondere den guten Choralgesang zu betreiben, welcher in der Kölner Diözese noch in steter Übung u. bei dem Volke beliebt war. Er selbst betrieb fortwährend fleissiges Studium des Chorals u. der älteren wie neueren Kirchenmusik u. benützte jede Gelegenheit, für Aufbesserung der kathol. Kirchenmusik in Wort u. That zu wirken. Von seinen Schriften u. Werken haben wir zu verzeichnen: „Antiphonarium Coloniense in brevius coactum, continens cantum Gregor. ad. Vesperas et ad Complet. . . . et insuper cantus ad processiones . . ." (Köln, 1846); „Kyriale sive Ordinarium Missae . . . juxta usum Metropol. Eccl. Colon." (1850, Köln, bereits in 4. Auflage erschienen); „Kölnisches Gesang- u. Andachtsbuch" (Köln bei Bachem, 1852, nun in 26 Auflagen verbreitet); „Orgelbegleitung hierzu" (Köln, 1853); das vortreffliche Büchlein „Die kathol. Kirchenmusik nach ihrer Bestimmung u. ihrer dermaligen Beschaffenheit dargestellt" (Köln, 1864); vier Vorträge, welche St. über die kathol. Kirchenmusik auf den Generalversammlungen der christlichen Kunstvereine zu Köln (1856 u. 1858) u. zu Regensburg (1857) gehalten hat, sind in den gedruckten Verhandlungen dieser Generalversammlungen erschienen. Schliesslich war er auch ein Mitglied der zur Bearbeitung u. Herausgabe der römischen Choralbücher für die Erzdiözese vom Kardinal-Erzbischof Johannes v. Geissel niedergesetzten Kommission. — Seit 1863 war er Pfarrer zu St. Ursula in Köln. Er starb den 10. Juni 1881.

Stein, Joseph, geb. den 17. April 1845 zu Königshain in der Grafschaft Glatz, erhielt schon in früher Jugend Unterricht im Gesange, im Generalbass-, Orgel- u. Klavierspiel u. in mehreren Streich- und Blasinstrumenten. Bedeutende Förderung fand er in der Musik durch den Oberlehrer W. Kothe im Schullehrerseminare zu Liebenthal. Nachdem er einige Jahre als Lehrer Dienste geleistet hatte, ward er zur weiteren musikal. Ausbildung in das k. akademische Institut für Kirchenmusik zu Berlin aufgenommen, wo er fast zwei Jahre hindurch den Unterricht von Haupt, Jul. Schneider, Löschhorn genoss u. sich besonders nach den Werken von Dehn u. Bellermann bildete. 1873 wurde er an das neubegründete k. Schullehrerseminar zu Rosenberg (Schlesien) als Seminar- u. Musiklehrer berufen, wo er noch wirkt. An Kompositionen von ihm sind bis jetzt in Druck erschienen: 18 Messen, teils für gemischten, teils für Männer-Chor, 4 Instrumentalmessen, 6 Requiem, 7 Litaneien, 4 Hefte marian. Antiphonen, 3 Hefte Offer-

torien, ein Satz Vesperpsalmen, ein Satz Frohnleichnamsstationen, mehrere Motetten, Hymnen u. Orgelstücke in Sammelwerken. — Dessen Sohn Bruno, geb. 27. Juni 1873 zu Rosenberg, gegenwärtig Lehrer an der Grottowski'schen Erziehungsanstalt, edierte 4 Messen (op. 3. 4. 5. 7.), ein Taschenbüchlein für Orgelspieler u. 8 Offertorien für 2 Singstimmen mit Orgel. Auf Grund einer Messe für Männerstimmen mit Orgel erwarb er 1890 die Mitgliedschaft der k. Academia Filarmonica zu Bologna.

Stemmelius, P. Gregor (Stemmele), Mönch der Benediktinerabtei Jrsee (Schwaben) † 16. Mai 1619, war ein tüchtiger Komponist. Arbeiten von ihm finden sich noch in der Proske'schen Bibliothek zu Regensburg in zwei Bänden, welche Falsobordoni zu 4 u. 6 Stimmen von ihm u. Carl Andreä enthalten; ferner in der Kreis- u. Stadtbibliothek zu Augsburg mehrere Falsobordoni (1615), ein 5stimm. Motett u. wieder ein Motett in deutscher Orgeltabulatur.

Sterkel, Johann Franz Xaver, geb. zu Würzburg am 3. Dez. 1750. Nach seiner Priesterweihe erhielt er in dem Stifte Neumünster eine Anstellung als Vikar u. Organist zugleich, 1779 machte er eine Reise nach Italien u. kehrte erst nach zwei Jahren wieder nach Mainz zurück, worauf ihm der Kurfürst ein Kanonikat verlieh u. 1793 ihn zum Kp.-M. ernannte. Bei der Auflösung der Hofkapelle zog er sich nach Würzburg zurück, bis er 1805 als Kp.-M. des Fürsten Primas nach Regensburg kam. 1814 nötigten ihn die politischen Ereignisse, nach Mainz zurückzukehren, wo er am 21. Okt. 1817 starb. Von seinen weltlichen Kompositionen sind viele in Druck erschienen, die Kirchenstücke blieben sämtlich Manuskript.

Stocker, Stephan, zuletzt Chorregent in Meran, veröffentlichte unter dem Namen „L. B. Est“ eine lange Reihe von Kompositionen für Landchöre, die zu einer Zeit, wo eben der ärgste Zopf unsere Chöre beherrschte, als bessere Erzeugnisse begrüsst u. sehr verbreitet wurden. Heutzutage sind die meisten seiner Werke mit vollstem Recht der Vergessenheit nahe. † 15. Febr. 1882.

Stoecklin, P. Conrad, geb. 1. April 1813 zu Hochstetten in der Schweiz, trat 1832 in den Orden des hl. Benedikt zu Einsiedeln, † 27. Jan. 1889. Er war ein guter Organist und sehr fruchtbarer Komponist. Seine Werke, im Style seiner Zeit gearbeitet, bestehen in 10 kleineren u. grösseren Messen, 34 Motetten, Hymnen, Magnifikat u. a. mit verschiedener Besetzung. Im Druck erschienen blos: eine grosse Messe für 4 Stimmen u. Orgel (Einsiedeln), drei 3stimm. Messen mit Orgel (Paris), eine 2stimm. Messe, 1 Salve Regina, ein Festhymnus.

Stoecklin, P. Leo, Bruder des Vorigen, geb. 1803 zu Hofstetten, trat 1822 in das Benediktinerkloster Mariastein (Schweiz), ward alsbald Chorregent u. Schulrektor, 1867 zum Abte gewählt, † 21. Febr. 1873. Er war ein tüchtiger Organist und fruchtbarer Komponist, und sein

Streben ging dahin, die deutschen Lieder u. andere ungehörige Gesänge aus der Kirche zu verbannen, und mit seinen Kompositionen den Organisten u. Sängern etwas Würdigeres an die Hand zu geben. Er komponierte ungefähr 50 Messen mit verschiedener Besetzung, 60 Gradualien u. Offertorien, mehrere Vespern u. s. w. Vieles davon ist durch Druck verbreitet worden.

Strozzi, Bernardo, Komponist des 17. Jhdts., aus dem Franziskanerorden; 1618 erschienen von ihm zu Venedig Motetten, Messen, Psalmen etc.

Stunz, Joseph Hartmann, geb. den 25. Juli 1793 zu Arlesheim, Kanton Basel-Landschaft, empfing seine erste musikalische Bildung in Strassburg, wo er in seinem 14. Jahre schon ein gut aufgenommenes Te Deum komponierte. Bald darauf zog er mit seinem Vater nach München, wo er durch besondere Protektion des Königs Max I. den Kp.-M. Winter als Lehrer erhielt, 1815 genoss er noch zu Wien den Unterricht Salieri's. 1818 wurde er Maestro der italienischen Oper in München, 1823 Vizekp.-M. u. Vokaldirektor der Hofoper u. zwei Jahre darauf nach Winter's Tod erster Kp.-M., 1836 trat er wegen neuer Einrichtung der Direktion beim k. Hoftheater in Pension. Nachdem er bisher mehr der weltlichen Musik seine Kräfte gewidmet hatte, arbeitete er nun als Dirigent der Musik in der Allerheiligen-Kapelle fast ausschliesslich für die Kirche im strengsten Styl (a capella), in welchem er mehrere beachtenswerte Werke, Messen, Motetten, ein 5stimm. Requiem u. a. komponierte. Fast alle diese Werke sind Mskr. geblieben. Er starb am 18. Juni 1859.

Sweelinck, Jan Pieters, geb. 1562 zu Amsterdam, gest. 16. Okt. 1621, Schüler von Andr. Gabrieli in Venedig, war bereits 1590 Organist an der alten Kirche seiner Vaterstadt. Er komponierte vieles, mehrstimmige Gesangswerke (Psalmen, Cantiones sacrae, Chansons), u. Orgelstücke, von denen Rob. Eitner einige (Berlin, bei Simrock) herausgegeben hat. Seine Bedeutung liegt in der Begründung der eigentlichen Fugenbildung, welche jedoch von seinen Nachfolgern unbeachtet blieb und erst durch Seb. Bach weitere Entwicklung und Vollendung erhielt. Er verwendete zuerst den doppelten Kontrapunkt systematisch, nicht blos sporadisch, wie es vor ihm geschah. Unter S.'s Schüler zählen die grössten Organisten Norddeutschlands in der ersten Hälfte des 17. Jhdts.

T.

Tarditi, Paolo, geb. zu Rom, war um 1620 Kp.-M. an der Kirche S. Giacomo de'Spagnuoli daselbst u. lieferte geschätzte 8stimm. Kirchenkompositionen. Ein anderer T. Orazio, war um die Mitte

des 17. Jhdts. Kp.-M. zu Faenza u. hat viele Sammlungen Messen, Motetten, Psalmen u. dgl. durch den Druck veröffentlicht.

Tartini, Giuseppe, einer der grössten Violinspieler des vorigen Jhdts., auch berühmter Theoretiker u. Komponist. Geb. 12. April 1692 zu Pirano in Istrien, widmete er sich vorerst dem Jus u. nebenbei der Musik, später wurde sie jedoch sein Lebensberuf. Er begründete ein eigenes System der Harmonie „auf den dritten Klang," welches er in dem „Trattato di musica secondo la vera scienza dell'armonia" (Padua 1754) u. in „De' principi dell'armonia musicale" (Padua 1767) niederlegte. Er starb zu Padua am 16. Febr. 1770.

Taux, Alois, geb. den 5. Okt. 1817 zu Baumgarten bei Frankenstein in preuss. Schlesien und von Jugend auf mit fast allen Instrumenten bekannt, versuchte sich im 12. Jahre schon mit der Anfertigung kleiner Kirchenstücke. 1834 wurde dem strebsamen Jünglinge die Aufnahme in das Prager Konservatorium bewirkt. Nach seinem Austritt aus dem Konservatorium versah er eine Musikdirektorstelle zu Graz, dann zu Linz u. Salzburg. In letzterer Stadt gewann er bald den Kunstmäcen Dr. Hillenprandt, Hof- u. Gerichtsadvokaten, welcher 1841 den Dom-Musikverein mit dem Lehrinstitute des Mozarteums in's Leben rief; T. wurde bei ersterem als Kp.-M., bei letzterem als Direktor angestellt. Diese Posten bekleidete er vom 1. Okt. 1841 bis zu seinem am 17. April 1861 erfolgten Ableben in ehrenvoller, den musikalischen Ruf Salzburgs neu begründender Weise (wie sich der Verfasser seines Nekrologs ausdrückt). An Kirchenmusik schrieb T.: eine 8stimm. Vokalmesse, 3 grosse instrumentierte Messen (in Es, F, B), eine kleinere Figuralmesse in C, eine Vokalmesse mit Harmoniebegleitung, eine Messe für 4 Männerstimmen, eine Vokalmesse für Doppelchor, ein Requiem, ein Te Deum, eine grosse Vesper, eine grosse u. eine kleinere Litanei in C; an Profanmusik: 3 grössere u. 3 kleinere Ouverturen, mehrere Streichquartette u. eine Festkantate.

Tavares, Manoel, geb. zu Portalegre in Portugal, blühte um 1625, war Kp.-M. zu Murcia in Spanien, später in Cuença, wo er auch starb. Seine Kirchenkompositionen waren gerühmt.

Theoger, s. Dietger.

Thielen, Peter Heinrich, geb. 11. August 1839 zu Cranenburg bei Cleve (preuss. Rheinprovinz) bildete sich, nachdem er in seiner Jugend nur Elementarunterricht im Klavierspiel u. in der Harmonielehre erhalten, im Orgelspiel, Theorie u. Komposition ganz autodidaktisch. Vorerst mehrere Jahre Organist in seiner Vaterstadt, wirkt er seit 1874 als Organist u. Chordirektor an der kathol. Pfarrkirche zu Goch (preuss. Rheinprovinz). Von seinen zahlreichen Kompositionen, bestehend in ca. 30 Messen für 2—8 Stimmen, vielen Motetten, Hymnen, Litaneien, Magnificat, Marienliedern u. s. w. für dieselbe Stimmenzahl, einem Orgelkonzert, Orgelpräludien, Fugen — sind bisher durch den

Druck veröffentlicht: Magnificat V. toni für 4 Männerstimmen u. Orgel in Oberhoffer's „Caecilia“ u. in „Musica sacra,“ verschiedene Motetten, Leo-Hymne u. s. w. in „Fliegende Blätter,“ „Musica sacra“ u. „Cantus sacri“ v. Witt; 22 Motetten im „Cantuarium sacrum“ (Münster bei H. Schöningh), Missa in hon. S. Antonii, Missa de Nativ. D. N. J. Chr. (beide Messen vorläufig in Dr. Tratter's Ziffern-Edition); „Tu es Petrus“ für 8stimm. Doppelchor, Orgel u. Posaunen (Regensbg., Fr. Pustet); Missa in hon. S. Guilelmi für 3 Männerstimmen (Op. 8) u. Missa solemnis für 6 gemischte Stimmen (Op. 9) (Freibg. i. Br., bei Herder); Missa festiva 8 voc. Op. 15. (Rgsbg., Pustet). — Ausserdem sind noch unveröffentlicht viele weltliche Lieder, Duette, deutsche Psalmen u. a.

Tevo, Zaccaria, geb. zu Sacco bei Roveredo 1656, ein Franziskaner zu Venedig, Baccalaureus der Theologie u. Lehrer der Musik, publizierte 1706 zu Venedig ein vortreffliches Werk, betitelt: „Il Musico Testore,“ worin er das Hauptsächlichste dessen, was er lehrte, zusammengefasst hat. Es zeigt von einer immensen Belesenheit u. einem hellen, methodischen Geiste. In 4 Teilen behandelt das Buch die Musik im Allgemeinen, ihre Elemente, die Harmonie u. die verschiedenen Arten des Kontrapunktes.

Thomas de Aquino, beigenannt „Doctor angelicus“ „der englische Lehrer,“ geb. 1227 zu Aquino im Neapolitanischen, trat in den Dominikanerorden u. ward durch seine grosse Frömmigkeit u. tiefe Gelehrsamkeit ein glänzendes Licht der Kirche. Er starb 7. März 1274 in einem Cisterzienserkloster bei Terracina, als er auf der Reise zum Konzil zu Lyon begriffen war. 1236 trug ihm Papst Urban IV. auf, das Officium für das Frohnleichnamsfest auszuarbeiten. Die hierzu gefertigten Hymnen, besonders Pange lingua, Lauda Sion, Adoro te mit ihren Melodien (die des Pange lingua ist älter) haben seinen Namen auch für die Musikgeschichte bemerkenswert gemacht.

Thomas de S. Maria, ein Dominikanermönch, zu Madrid in der zweiten Hälfte des 16. Jhdts. lebend, gab ein sehr seltenes u. gutes theoretisches Werk: „Libro Llamado Arte de tanner Fantasia, assi para Tecla como para Vihuela, y todo instrumento, en que se pudiere tanner a tres, y a quatro vozes, y a mas . . .“ (Valladolid, 1565. 2 T. in Fol.) heraus, wovon die Proske'sche Bibliothek in Regensburg ein Exemplar bewahrt.

Tigrini, Orazio, Kanonikus zu Arezzo, edierte 1588 (2. Aufl. 1602) in Venedig ein sehr eingehendes u. weitgreifendes theoretisches Werk: „Compendio della Musica, nel quale si tratta brevamente dell' arte del contrapunto, diviso in 4 libri,“ worin er sehr klar und verständlich über die Intervalle, den einfachen Kontrapunkt, die Kirchentöne und die Kadenzen und die kontrapunktischen Formen, Imitation, Fuge etc. handelt.

Tinctoris, Johannes, berühmter Theoretiker u. Musikschriftsteller des 15. Jhdts., auch Komponist, war geb. zu Poperinghe in Brabant 1434 oder 1435, studierte Theologie, Jurisprudenz u. Musik, war auch Licentiat der Rechte u. Priester, u. kam im Mannesalter nach Neapel, wo er eine öffentliche Musikschule gründete oder doch wenigstens als Lehrer an einer solchen angestellt war. Gegen 1490 kehrte er in sein Vaterland zurück; er starb 1511 in Nivelles. Von seinen theoretischen Schriften hat Coussemaker im IV. Bd. seiner Scriptores veröffentlicht: a) Expositio manus; b) Liber de natura et proport. tonorum; c) Tractatus de notis et pausis; d) Tract. de regulari valore not.; e) Liber imperfectionum not. musical.; f) Tract. alterationum; g) Scriptum super punctis musices; h) Liber de arte contrapuncti; i) Proportionale Musices; k) Diffinitorium Musicae; l) Complexus effectuum Musices. — Von seinen Kompositionen finden sich einige im päpstl. Kapellarchiv.

Tinel, Edgar, geb. 27. März 1854 zu Sinay in Ostflandern, trat 1863 als Schüler in das kgl. Konservatorium zu Brüssel u. trug 1873 den ersten Preis im Klavierspiele davon. Um diese Zeit versuchte er sich auch in der Komposition u. machte darin bald solche Fortschritte, dass er 1877 den Rompreis durch seine Kantate „Die Rolandsglocke“ errang. Eifrig studierte er die Werke von Bach, Beethoven, Schumann, Brahms und es erfolgten bald neue grössere Kompositionen. 1881 ward er der Nachfolger des Gründers u. ersten Direktors der Kirchenmusikschule in Mecheln, Lemmens. Als solcher wendet er sein Augenmerk auch den ältern Tonmeistern zu. In Deutschland wurde sein Name besonders bekannt durch die Legende „Franziskus“ und durch sein neuestes Kirchenwerk „Missa in hon. B. V. Mariae de Lourdes“ für 5stimmigen Chor.

Töpfer, Joh. Gottlob, geb. den 4. Dez. 1791 zu Niederrossla bei Weimar, gest. 8. Juni 1870 zu Weimar, bildete sich vorerst zum Schuldienst, verliess aber auf den Rat seiner Gönner, welche in ihm ein grosses Talent für Klavier- u. Orgelspiel erkannten, dieses Fach u. wendete sich ganz der Musik zu. Namentlich zog ihn der Orgelbau an u. sowohl in den Werkstätten der Orgelbauer als auf Reisen durch mehrere Länder sammelte er sich ausgezeichnete Kenntnisse und die reichsten Erfahrungen, dass er nunmehr in allem, was Orgelbau betrifft, allseitig als Autorität anerkannt wird. 1817 wurde er als Professor der Musik am Schullehrerseminar in Weimar, 1830 als Organist an der Stadtkirche daselbst angestellt. Er war ein vortrefflicher Orgelvirtuose, komponierte mehreres für die Orgel u. besonders geschätzt ist seine „Organistenschule,“ ein treffliches musik.-theoretisches Werk. Sein grösstes Verdienst besteht aber in dem, was er für den Orgelbau geleistet hat: er stellte ein wissenschaftliches System, eine neue Theorie der Orgelbaukunst auf, indem er die mathematischen u.

physikalischen Gesetze herbeizog. Sein System veröffentlichte er in dem Werke: „Lehrbuch der Orgelbaukunst," 4 Teile nebst Atlas (Weimar, Voigt 1856). Diess vorzügliche Werk wurde 1888 in einer neuen Bearbeitung von Max Allihn unter dem Titel „Die Theorie und Praxis des Orgelbaues" mit 65 Tafeln (Weimar, Voigt) herausgegeben.

Tomadini, Jacopo, geb. 24. Aug. 1820 in Cividale im Friaul, ward von dem dortigen Stiftskp.-M. J. B. Candotti in der Musik unterrichtet, u. nach Vollendung seiner wissenschaftlichen Studien 1846 erhielt er die Priesterweihe. Sodann fungierte er als Vikar am Stiftskapitel zu Cividale, später als Beichtvater des Ursulinerinenklosters, dazu als Direktor des kgl. Museums, als Archivar u. Bibliothekar, bis er 1877 ein Kanonikat daselbst erhielt. Obwohl ihm Anträge zu Kapellmeisterstellen von Venedig, Mailand u. Rom gemacht wurden, zog er es doch vor, sich mit dem bescheidenen Amte eines Organisten am Dome zu Cividale zu begnügen. Er starb 21. Januar 1883. — Er komponierte sehr vieles (11 Messen, 11 Offertorien, 22 Motetten, 29 Psalmen, 38 Hymnen u. s. w.), das Meiste ist aber ungedruckt. Dr. Witt sagt von ihm: „Er konnte im Palestrinastyl ganz gut komponieren, aber er concedierte dem Zeitgeiste zu viel." Dem Kongresse von Arezzo 1882 sendete er noch eine Theorie der Begleitung des Chorals ein.

Tomaschek, Johann Wenzel, geb. zu Skutsch in Böhmen am 17. April 1774, betrieb in seinem Knabenalter den Gesang und das Klavierspiel schon mit Vorliebe, zu Prag studierte er Philosophie und Jurisprudenz und brachte durch musikalisches Unterrichtgeben seinen Lebensunterhalt auf. Nachdem er mehrere Jahre als Hofkomponist dem Grafen Gg. v. Bouquoy gedient u. indessen zu hoher Meisterschaft in der Tonkunst sich emporgearbeitet hatte, gründete er in Prag einen eigenen Hausstand und lebte fortan der Musik bis an sein Lebensende, den 3. April 1850. An seinen Kompositionen wird eine schwungvolle, edle und reichströmende Erfindung mit musterhafter Arbeit gerühmt. Neben mannigfaltigen weltlichen Kompositionen schrieb er für die Kirche mehrere Requiems, Messen u. a.

Tomasi, Blasio, guter Orgelspieler und Komponist, lebte zu Anfang des 17. Jhdts. zu Comachio im Ferrarischen u. schrieb besonders viele und gute Madrigalen und Motetten für 2—5 Stimmen und Kirchenkonzerte von 1—8 Stimmen.

Tomkins, Thomas, ein angesehener englischer Kontrapunktist, geb. um 1580, war ein Schüler des Will. Bird und zuletzt Sänger und Organist an der königl. Kapelle; 1607 wurde er von der Universität Oxford zum Baccalaureus der Musik ernannt. Gestorben ist er als Organist an der Kathedrale zu Worcester.

Tuma oder **Thuma,** Franz, geb. zu Kosteletz in Böhmen am 2. Okt. 1704, genoss in Wien den musikalischen Unterricht des Kapellmeisters Fux u. trat 1741 als Kp.-M. in die Dienste der verwitweten

Kaiserin Elisabeth. 1768 zog er sich in das Prämonstratenser-Kloster Geras zurück, nach sechs Jahren ging er wieder nach Wien u. mietete sich bei den barmherzigen Brüdern ein, starb aber bald nach seiner Ankunft 4. Febr. 1774. Seine Kompositionen, zumeist für die Kirche, waren sehr geschätzt u. ihre Zahl erreicht eine hohe Nummer.

Türk, Daniel Gottlob, geb. zu Claussnitz bei Chemnitz am 10. Aug. 1756, bekam schon frühzeitig von seinem Vater Unterricht in der Musik, später zu Dresden von Homilius und als er 1772 die Universität Leipzig bezog, nahm sich seiner Hiller väterlich an. 1779 ward er Universitäts-Musikdirektor zu Halle, 1787 Organist an der Liebfrauenkirche daselbst. 1808 wurde er als Musikprofessor an dieser Universität angestellt, nachdem er die philosophische Doktorwürde erhalten hatte. Er starb am 26. Aug. 1813. — Von seinen Kompositionen sind ein Oratorium, viele Lieder und Klavierstücke gedruckt. Dann gab er 1789 eine grosse Klavierschule heraus; 1791 die bekannte, bis jetzt in vielen Auflagen erschienene „Kurze Anweisung zum Generalbassspielen“; 1787 „Von den wichtigsten Pflichten eines Organisten“ u. a.

Turini, Gregorio, geb. um 1560 zu Brescia, genoss einen grossen Ruf als Sänger und Zinkenist und starb 1600 zu Prag als Kammermusikus des Kaisers Rudolph II. Gedruckt erschienen von ihm einige Sammlungen geistlicher und weltlicher Gesänge: „Cantiones admodum devotae, cum aliquot Psalmis Davidis . . . ad 4 voc. aequ.“ (Venedig, 1589); „Il primo libro di canzonette a 4 voc.“ (Nürnberg, 1597); „Teutsche Lieder nach Art der welschen Villanellen mit 4 Stimmen“ (Frankfurt, 1610). — Sein Sohn und Schüler Francesco T., 1590 zu Brescia geb., ward frühzeitig von Kaiser Rudolph zum Hoforganisten ernannt und suchte durch Besuch von Rom u. Venedig sich im Orgelspiel noch weiter auszubilden. Er starb 1656 als Organist an der Kathedrale seiner Vaterstadt. Gedruckt sind von ihm Messen, Motetten, Madrigalen mit und ohne Instrumentalbegleitung.

U.

Ugolini, Vincenzo, ein trefflicher Komponist der römischen Schule, geb. zu Perugia, kam frühzeitig nach Rom, bildete sich unter Bernard Nanino's Leitung, worauf er 1603 Kp.-M. an S. Maria Maggiore daselbst, 1609 an der Kathedrale zu Benevent wurde. 1615 kehrte er wieder nach Rom zurück, wo er zuerst an S. Luigi de'Francesi, u. von 1620 ab an der St. Peterskirche im Vatikan als Kp.-M. fungierte bis zu seinem Tode 1626. Zu seinen Schülern gehört unter andern der berühmte Oraz. Benevoli. In der Zeit von 1614—1624 sind verschiedene Sammlungen von Messen, Motetten, Psalmen und Madrigalen von ihm im Druck erschienen.

Uttendal (auch **Utenthal**) Alexander, ein gediegener Meister des 16. Jhdts., ein Niederländer, von dessen Lebensumständen sehr wenig bekannt ist. Er beschäftigte sich schon von Jugend auf gerne mit Musik u. stand später in Diensten des Erzherzogs Ferdinand zu Innsbruck, wo er 8. Mai 1581 starb. Er nimmt unter den deutschen Komponisten des 16. Jhdts. eine ansehnliche Stelle ein; seine Werke atmen sämtlich durch u. durch ächt kirchlichen Geist, überall findet die gewählte Tonart sich streng ausgeprägt, überall erscheint er bei der reichsten Gedankenfülle doch klar und verständlich. Seine uns bekannten Werke sind alle in Nürnberg gedruckt: „Septem Psalmi poenitent." 1570; „Sacrarum Cantionum, libri duo" 1571, 1573; „Tres Missae et Magnificat" 1573. Ein besonderer Vorzug dieses Meisters ist es, dass er in Bezeichnung der Semitonien sehr genau gewesen, u. dass daher alle seine Werke einen sichern Anhaltspunkt für die Anwendung der Erhöhungs- u. Erniedrigungszeichen jener Meister des goldenen Zeitalters bieten, welche in der Notation derselben weniger strikte gewesen u. deren Gebrauch dem geübten u. in die Tonarten eingeweihten Sänger überlassen haben.

V.

Valentini, Giovanni, ein Komponist aus der zweiten Hälfte des 16. Jhdts., war zuerst in Diensten des Königs Sigismund III. von Polen u. wurde 1615 kaiserlicher Hoforganist in Wien. Er starb um 1630. Verschiedene Sammlungen mehrstimmiger Motetten u. a. erschienen im Druck; handschriftlich hinterliess er viele Kirchensachen, darunter einige für 24 Stimmen (6 Chöre).

Valentini, Pier Francesco, ein römischer Edelmann, geb. in der zweiten Hälfte des 16. Jhdts., genoss den Musikunterricht des Giov. Maria Nanino zu Rom u. wurde einer der gelehrtesten Tonkünstler der römischen Schule. Er starb zu Rom 1654. (Motetten, Litaneien, Madrigalen, Canons etc.)

Valotti, P. Francesco Antonio, gelehrter Kontrapunktist u. Theoretiker, auch fleissiger Kirchenkomponist u. guter Orgelspieler, geb. zu Vercelli in Piemont am 11. Juni 1697, wo er frühzeitig eine musikalische Bildung erhielt. Nachdem er in den Franziskanerorden getreten u. die Theologie absolviert hatte, sendeten ihn seine Obern in Berücksichtigung seines unzweifelhaften musikalischen Berufes nach Padua zu Padre Cagliari zur weiteren Ausbildung. Mit allem Eifer betrieb nun der 25jährige Valotti das Musikstudium, wurde nachgehends Organist an der Kirche S. Antonio u. endlich Nachfolger seines Lehres als Kp.-M. an genannter Kirche. Diese Stelle bekleidete er bis zu

seinem am 16. Jan. 1780 erfolgten Tode. Er schrieb eine ausserordentliche Anzahl Kirchenwerke, welche sich durch Gelehrsamkeit auszeichnen, von denen aber wenige im Druck erschienen sind. Auch ein theoretisches Werk begann er: „Della scienza teorica e pratica della moderna musica," von welchem nur ein Band — Padua 1779 — erschienen ist. Abbé Vogler nennt ihn „den ersten Theoretiker in Europa" u. hat sein System der Musik (Umkehrung der Akkorde) auf das von Valotti gegründet, der es seit 50 Jahren bearbeitete, aber nicht damit zu Ende kam.

Vecchi, nach Einigen **Vecchio**, Orfeo, geb. zu Mailand 1540, gest. 1613, war daselbst Geistlicher u. Kp.-M. an der Kirche S. Maria della Scala. Im Druck erschienen von ihm zahlreiche Messen, Motetten u. Psalmen. — Ein anderer V., Lorenzo, geb. 1566 in Bologna, war ebenfalls Priester u. Kp.-M. an der Kathedrale seiner Vaterstadt. Er komponierte mehreres für die Kirche, wovon Messen u. Motetten 1605 u. 1607 zu Venedig in Druck erschienen.

Vecchi, Orazio, war zu Modena in der ersten Hälfte des 16. Jhdts. geboren. Seine musikalische Bildung erhielt er in Venedig, kehrte jedoch früh in sein Vaterland zurück, blieb unausgesetzt daselbst, wurde Kp.-M. des Herzogs von Modena u. starb daselbst hochbetagt am 19. Sept. 1605. Gleich andern Meistern jener Zeit schrieb er für Kirche u. profanen Gebrauch in allen damals üblichen Musikgattungen; die allgemeine Aufmerksamkeit aber erregte er durch eine Art komischer Oper unter dem Titel „L'Amphiparnasso, commedia armonica," welche 1594 in Modena aufgeführt und später in Venedig gedruckt wurde. Irrig hat man dieses Werk ein musikalisches Drama, wohl gar die älteste Oper genannt, obwohl der Dialog nur im Text liegt, die Musik aber im Madrigalenstyl (5stimmig) gehalten ist, und nichts von dem, was die eigentliche Oper begründete, als Monodie und Recitativ, wie bei den Werken der Florentiner Peri, Caccini u. a. sich vorfindet. Wenn gleich sein Ruhm hauptsächlich auf seinen weltlichen Kompositionen fusst, so verdienen auch seine geistlichen Tonwerke, Messen, worunter besonders eine 8stimmige „Missa in Resurrectionem Domini," Motetten u. a. grosse Beachtung; viele derselben sind durch Gediegenheit und ächt kirchlichen Ausdruck, überhaupt durch treues Festhalten am reinen Kirchenstyle ausgezeichnet.

Vento, Jvo de, spanischer Abkunft, war in der zweiten Hälfte des 16. Jhdts. in Diensten des herzoglich bayr. Hofes, von 1568 bis etwa 1593 Organist zu München; von ihm erschienen mehrere Motettensammlungen (1569, 1574, 1570) u. mehrere Bücher „Neue teutsche Lieder" zu 4—6 Stimmen.

Verdelot, Philipp, ein alter berühmter niederländischer Kontrapunktist, lebte längere Zeit in Italien u. starb um 1560. In mehreren Sammlungen aus der ersten Hälfte des 16. Jhdts., die in Paris erschienen,

finden sich Gesänge; auch die Münchner Bibliothek bewahrt eine Sammlung von Madrigalen von ihm.

Viadana, Ludovico, dessen eigentlicher Familienname Ludovico Grossi ist, war zu Viadana bei Cremona, wahrscheinlich 1564 geboren. Costanzo Porta soll sein Lehrer gewesen sein. 30 Jahre alt, finden wir ihn als Kp.-M. an der Domkirche S. Pietro zu Mantua, wo er bis 1609 verblieb. Mit Beginn des Jahres 1596 trat er in den Franziskanerorden u. erteilte den Klerikern der Domkirche Unterricht im cantus firmus. 1597 hielt er sich vorübergehend in Rom auf, wo er auch die Jdee zu seinen Concerti ecclesiastici fasste, deren erstes Heft 1602 in Venedig erschien. Eine Sammlung von 1613 (Frankfurt bei Nic. Stein) umfasst die drei Bücher — 100 Concerti. Hierzu gab er auch eine bemerkenswerte Anweisung zu deren Gebrauch (s. Kirchenmus. Jahrbuch v. F. X. Haberl, 1889). 1609 war er Domkp.-M. in Concordia, 1612 in Fano, dann in Rom; 1615 Definitor seines Ordens zu Perugia; er starb 2. Mai 1645 in Gualtieri am Po im dortigen Franziskanerkloster. Nach 1612 erschien keine Publikation von ihm. Von seinen Werken erschienen im Druck: Canzonette a 4 voc. (1590), solche à 3 voci (1594), Vespertina Psalmodia 5 voc. (1595), Missa 4 voc. Lib. I. (1596), Falsibordoni a 5 voc. (1596), Completorium roman. 8 voc. (1597), Motetta festorum 8 voc. (1597), Officium Defunctorum (1600), Cento Concerti a 1—4 voc. con il Basso continuo (1602), Psalmi ad Vesp. 5 voc. (1604), Litaniae a 3—12 voci (1607), Officium et Missa Defunct. 5 voc. (1604), Completorium romanum 8 voc. (1606), Concerti eccl. Lib. II. (1607), Sinfonie a 8 voc. stroment. (1610), Salmi e 2 Magnificat a 4 voc. (1608), Completorium rom. 4 voc. (1609), Lamentationes et Responsoria pro maj. hebd. 4 voc. (1609), Concerti libr. III. (1609), Salmi a 4 chori (1612), Falsibordoni a 4 e 8 voc. (1612), 24 Credo a canto fermo (1619). Seine Kompositionen müssen beliebt gewesen sein, weil einige derselben mehrmals neu aufgelegt wurden. Er wird irrtümlich als der Erfinder des Generalbasses angesehen; doch dieser war schon vor ihm bekannt. Sein grosses Werk ist, dass er 1-, 2- und 3stimmige Gesänge mit fortwährender Begleitung der Orgel (Basso continuo) in die Kirche einführte. F. X. Haberl sagt von Viadana: „Er wird zu allen Zeiten als feinfühliger Kirchenkomponist, als eifriger Beförderer guten u. besseren Geschmacks, als fleissiger u. begeisterter Vorkämpfer des kirchl. Kunstgesanges gerühmt werden müssen, wenn auch als sicher gelten kann, dass seine Werke bereits in das Stadium der absteigenden Bewegung fallen, nachdem der Culminationspunkt der vokalen Polyphonie in Palestrina's Werken erreicht war."

Vicentino, Nicolo, geb. 1511 zu Vicenza, ein Geistlicher, studierte Musik unter Willaert u. ward später Kp.-M. am Hofe zu Ferrara. Um die Mitte des 16. Jhdts. zog er mit dem Kardinal Hippolyt von Este nach Rom, wo er wahrscheinlich auch starb. Er war einer

der gelehrtesten Musiker seiner Zeit und suchte besonders die Tongeschlechter der alten Griechen für die Musik seiner Zeit nutzbar zu machen. Seine unfruchtbaren Bemühungen legte er in einem theoretischen Werke: „L'antica musica ridotta alla moderna pratica etc." (Rom 1555) und in einer Sammlung 5stimmiger Madrigalen (Venedig 1555) nieder.

Victoria oder **Vittoria**, Tomaso Ludovico de, ein spanischer Priester, geb. zu Avila, wahrscheinlich um 1540, gest. um 1608 zu Rom, scheint früh nach Rom gekommen zu sein, wo damals die spanischen Künstler in hohem Ansehen standen. Unter diesen scheinen zwei, Escobedo u. Morales, die sich eines hohen Ruhmes erfreuten, einen bedeutenden Einfluss auf die gründliche Ausbildung des jungen Vittoria geübt zu haben. Noch entscheidender auf seine Kunstrichtung aber wirkte der Umgang mit Palestrina u. dem älteren Nanino, welche an der Spitze der neugegründeten römischen Schule standen, der sich Vittoria bald auf das Entschiedenste anschloss. Seine gediegenen Arbeiten blieben in Rom nicht unbeachtet, so dass er 1573 als Kp.-M. am Collegium germanicum, zwei Jahre später in gleicher Eigenschaft an der S. Apollinariskirche angestellt wurde. Viele seiner Kompositionen fanden sogar Aufnahme in die päpstliche Kapelle u. gehören bis auf den heutigen Tag zu dem Vorzüglichsten, was in derselben zur Aufführung gelangt. Unter seinen zahlreichen Werken zeichnet sich eines seiner spätesten, wenn nicht das letzte, rühmlichst aus, nämlich das 6stimmige Officium Mortuorum, welches er als kaiserlicher Kapellan 1605 schrieb u. zu Madrid für die Exequien der Kaiserin drucken liess, u. das wohl zu dem Erhabensten gehört, was je für die Kirche geschaffen worden ist. Über diesen Meister lässt sich C. Proske also vernehmen: „In Vittoria finden sich die edelsten Eigenschaften spanischer u. römischer Kunst vereinigt. Von allen Angehörigen der römischen Schule hat nächst Palestrina keiner so sehr auf vollendete Reinheit des Kirchenstyles geachtet, als Vittoria; ja es lag in seinem Wesen, das Liturgisch-Objective, Typische noch inniger festzuhalten, als selbst Palestrina nötig fand. Dennoch fehlte ihm nicht eine reiche Originalität u. subjektive Ausdrucksweise, so dass er bei grösster Mässigung im Gebrauch seiner Kunstmittel stets eigentümlich, von jedem Zeitgenossen unterscheidbar u. in allen unter sich noch so wesentlich abweichenden Kompositionen gleich erkennbar bleibt. Ohne der Klarheit seiner Melodien u. Harmonien den mindesten Eintrag zu thun, prägt sich in seinen Gesängen eine ernste, hocherhabene Mystik aus, welche der reinsten Frömmigkeit des Gemütes, das nur heilige Gefühle der Andacht ohne alle Beimischung weltlicher Eindrücke zu atmen scheint, entsprungen ist u. ihn unfähig macht, andere als geistliche Kompositionen zu schaffen. Wärme u. lebendige Selbstauffassung, Milde u. Zartheit, innigster Fluss der kunstreichsten und strengsten

Tonsätze, endlich ein hoher feierlicher Aufschwung u. die würdevollste Majestät vereinigen sich in diesem priesterlichen Spanier zu einem Bilde, das vom Sternenhimmel der Vorzeit wunderbar zu uns herüberleuchtet.“

Victorinus, Georg, geb. um die Mitte des 16. Jhdts. zu Huldschön in Bayern u. gest. 1624 zu München als Kp.-M. an der Michaelishofkirche daselbst, war seiner Zeit als Kirchenkomponist geschätzt u. hat auch mehrere Sammlungen von Litaneien u. andern Kirchenstücken in Druck gegeben.

Vilhalva, Antonio Rodriguez, geb. bei Fronteira in Portugal, studierte um 1625 Musik bei Manoel Rebello, wurde nachgehends Kp.-M. an der Kathedrale in Lissabon u. dann zu Evora, wo er auch starb. Seine Kirchensachen waren geschätzt.

Vinci, Pietro, geb. 1540 zu Nicosia in Sicilien, war Kp.-M. an San Maria Maggiore zu Bergamo; gest. 1584 zu Palermo. Er edierte mehrere Bücher Motetten zu 4–6 Stimmen, ein Buch 5—8stimm. Messen u. mehrere Bücher Madrigale.

Viotta, Johann Joseph, geb. d. 14. Jan. 1814 zu Amsterdam, studierte neben der Medizin auch fleissig Musik u. wurde später Vorstand der Société musicale des Pays-Bas in Amsterdam und Ehrenmitglied vieler musikalischen Gesellschaften in Holland. Er starb am 6. Febr. 1859. Unter andern Kompositionen veröffentlichte er viele Kirchenmusikwerke, von denen besonders eine 4stimmige Messe, ein Salve Regina, 6 Motetten und ein Requiem zu 3 Stimmen gerühmt werden.

Vitry, Philipp von, einem berühmten Geschlechte der Champagne entstammend, ward zwischen 1285—95 geboren. Seine Jugend brachte er in der Auvergne zu, kam dann in die Dienste Karls des Schönen, später in die Philipps aus dem Hause Valois u. darauf in die des Herzogs Johann von der Normandie. Um 1350 verweilte er am päpstlichen Hofe zu Avignon, wurde bald darauf Bischof von Meaux u. starb 1361. Er war ein bedeutender Mensuraltheoretiker u. hat die Theorie u. Praxis wesentlich gefördert. Insbesondere verhalf er dem zweiteiligen Rhythmus zur Geltung, brachte noch kleinere Notenwerte, als bisher üblich war, zu ausgedehnterer Anwendung u. liess für die Konsonanzen noch mehr das Urteil des Ohres zu. Diese „ars nova“ fand besonders in dem streng konservativen Johannes de Muris einen unbeugsamen Gegner. Coussemaker veröffentlichte in seinen „Scriptores“ III. einige Traktate von ihm. (Vgl. „Monatshefte für Musikgeschichte“ 1890. S. 141 ff.)

Vogel, Cajetan, geb. um 1750 zu Konoged in Böhmen, genoss den ersten gründlichern Musikunterricht als Singknabe im Jesuitenkollegium zu Breslau, studierte zu Prag Theologie und zugleich bei Habermann die Komposition und trat dann in den Orden der Serviten.

12 Jahre lang wirkte er als Chordirektor an der St. Michaelshofkirche in Prag, erhielt nach Aufhebung seines Ordens die Predigerstelle an der Dreifaltigkeitskirche u. starb den 27. August 1794. (Messen, Vespern u. andere Kirchenstücke nebst weltlichen Tonstücken.)

Vogler, Georg Joseph, Abbé, scharfsinniger Theoretiker, bedeutender Klavier- und Orgelspieler und verdienstvoller Komponist, geb. zu Würzburg den 15. Juni 1749, studierte bei den Jesuiten zu Würzburg und Bamberg, nebenbei mit fleissiger Musikübung beschäftigt. 1771 kam er nach Mannheim, wo er die Gunst des Kurfürsten Carl Theodor gewann, der ihn behufs der musikalischen Ausbildung zu P. Martini nach Bologna schickte, welchen er jedoch bald verliess und nach Padua zu Valotti zog. Nach einem halben Jahre ging er nach Rom, wo er zum Priester geweiht seine Musikstudien bei Misliweczek fortsetzte u. es dahin brachte, dass er zum Mitglied der Gesellschaft der Arkadier und vom Papste zum Ritter des goldenen Spornes, zum Protonotar und Kämmerer ernannt wurde. 1775 kehrte er nach Mannheim zurück, wurde daselbst Hofkaplan, errichtete eine Musikschule für Herstellung eines gründlichen Gesang- und Musikunterrichtes, und erhielt 1777 neben Holzbauer die zweite Kapellmeisterstelle. Mit dem pfälzischen Hofe ging er 1779 nach München, wo die herzoglich bayrische und die kurfürstliche (Mannheimer) Kapelle in eine, in ihrer Art einzig dastehende vereinigt wurden; erstere hatten die ausgezeichnetsten Gesangkräfte, letztere ein unübertreffliches Orchester. Da die Musiker bei dieser Vereinigung nach ihrem Alter eingereiht wurden, so erhielt Holzbauer als der älteste die Oberleitung, Vogler als der jüngste ward dritter Kapellmeister. Doch fand er hier keine erfreulichere Stellung, als er in Mannheim hatte, auch hier musste er unter fortwährenden Anfeindungen leben. Den Anstoss gab hier wie dort die Behandlung der Musik und Musiklehre, sowie in München besonders die Kirchenmusik. Bei seinem scharfen und klaren Verstande und der grossen Energie seines Charakters hielt er an dem, was er einmal als gut und schön erkannt hatte, unerschütterlich fest und unterliess es auch nicht, die Fehler seiner Gegner oft in bitterster Weise an den Pranger zu stellen. Abgesehen von der Verfechtung seines neuen Harmoniesystems, das er durch Valotti kennen gelernt und ausgebildet hatte und womit er fast alle älteren Musiker vor den Kopf stiess (1776 gab er sein Musiksystem heraus und erlangte erst 5 Jahre später die Gutheissung der Akademie der Wissenschaften in Paris und der königl. Gesellschaft in London), eiferte er besonders gegen die Herabwürdigung der Kirchenmusik. Damit das berühmte Orchester Beschäftigung erhielt und Gelegenheit, sich zu zeigen, musste jede Vokalkomposition, natürlich auch Kirchensachen, instrumentiert werden. So hatte man es schon, wiewohl in besserer Weise, seit mehr als einem Jahrhundert mit den kontrapunktischen Werken des 16. Jhdts. gethan, indem man zu ihnen erst

einen Basso continuo, zum Überfluss später noch Violon u. 3 Posaunen setzte. Als die reichere Instrumentierung des vorigen Jhdts. angewendet wurde, ward der Choral in den Hintergrund gedrängt, und der grossartige polyphone reine Gesang verstummte; diese zwei Style, von denen jeder für sich die Herrschaft zu führen geeignet war, konnten sich nicht vereinigen, einer von ihnen musste unter solchen Umständen weichen; Palestrina kannte man kaum mehr dem Namen nach und alle die Schätze und Meisterwerke, welche das herzogliche Musikarchiv in sich barg, waren bald ganz vergessen. Die Choralmelodieen des Graduale und Offertorium konnte man nicht mehr brauchen, — man ersetzte sie durch pure Instrumentalstücke, Symphonien genannt, welche weniger in Deutschland, als in Italien bei dem lebhaften Volkscharakter bald zu Konzertstücken wurden. Reisende Virtuosen liessen sich dabei, wie jetzt bei den Morgen- und Abendkonzerten, hören. Gegen solchen Unfug trat der junge enthusiastische Vogler seit seiner Rückkehr von Rom rücksichtslos auf, nachdem er die Erhabenheit der Werke eines Allegri, Bai, Palestrina, Marcello, Pitoni u. a. gehört und ihren Wert so erkannt hatte, dass er aussprach: „Diese veralten nicht, sie werden nach 100 Jahren noch sein, was sie vor 200 Jahren schon waren! Warum wollen die heutigen Kapellmeister nicht mehr ohne Instrumente Kirchenmusik setzen, warum führen bei ihnen nur laufende Geigen die Sprache, warum giebt man den Blasinstrumenten so sehr den Vorzug, dass sie das Wort führen und die Singstimmen nur Zuhörer sind?" So dachte er, so sprach er, demgemäss handelte er und fand unter seinen Zunftgenossen, welche meist Instrumental-Virtuosen waren, nur Gegner. Seine Stellung war so schwierig, dass, wollte er nur einigermassen wirken, er den eitlen Instrumentalisten zu Willen leben und für ihre Instrumente schreiben musste; er that es, aber ging auch hierin seine eigenen Wege. Endlich, da er nirgends durchdrang, übrigens auch schlecht besoldet war, verliess er 1783 den bayerischen Dienst und ging, nachdem er Frankreich, England, Spanien, Griechenland und Afrika bereist und überall sich mit den nationalen Musikzuständen bekannt gemacht hatte, nach Schweden, wo ihn König Gustav (1786) wohlwollendst aufnahm. In demselben Jahre wurde er zum königl. Kp.-M. in Stockholm ernannt und erfand daselbst das Orchestrion, mit welchem Instrumente er von 1789 ab auf Reisen ging und sich darauf und auf der Orgel in Holland, England und Süddeutschland hören liess. 1799 verliess er Stockholm, wo er teils für die Bühne mit wenig Erfolg gearbeitet, teils mit Vollendung seines Choralsystems (1800 in Stockholm herausgegeben) u. der harmonischen Bearbeitung des schwedischen Gesangbuches sich beschäftigt hatte. Nach einem Besuche von Altona und Berlin begab er sich nach Prag, hielt an der Universität musikalische Vorlesungen und blieb daselbst von 1800 bis 1803. In letzterem Jahre finden wir ihn in Wien eine Oper zur Aufführung

bringen; darauf wendete er sich nach 2jähriger Reise nach Darmstadt, wohin er als Hofkapellmeister mit dem Titel geheimer geistlicher Rat berufen wurde. Hier ward er auch mit dem Ritterkreuze des Verdienstordens geschmückt und bildete seine zwei berühmtesten Schüler, Weber u. Meyerbeer. Am 6. Mai 1814 schied er aus dem irdischen Dasein. — Von seinen musikalisch-theoretischen Schriften seien hervorgehoben: „Mannheimer Tonschule“; „Choralsystem“ (Kopenhagen 1800); „Handbuch zur Harmonielehre und für den Generalbass etc.“ (Prag 1802); „System für den Fugenbau“; „Über Choral und Kirchengesänge“ (München 1814) u. a. Auch an Kompositionen war er recht fruchtbar: Messen, Vespern, andere Kirchenstücke; einige Opern, Orchestersachen, Stücke für Klavier, Orgel u. dgl. Sein scharfer Geist war auch auf dem Gebiete der Orgelbaukunst thätig; er stellte am Ende des vorigen Jhdts. sein sogen. Simplifikationssystem (Vereinfachungssystem) auf, welches hauptsächlich darin bestand, dass sämtliche Register auf einem sehr engen Raume zusammengedrängt wurden, wodurch die Windführung allerdings eine bedeutende Vereinfachung erfuhr; dann verwarf es die Mixturen, Tertien u. a., sowie auch die spielerischen Stimmen (er selbst war ein Meister im Registrieren); die Pfeifen wurden in der Reihenfolge der Töne in der chromatischen Scala eingesetzt, und aller äusserer Zierrat und alle Prachtentfaltung durch glänzende Prospektpfeifen verworfen. Hatte er auch nicht in Allem das Rechte getroffen, so wirkte er doch viel auf rationelleren Betrieb des Orgelbaues ein. — Nicht leicht hat ein Musikgelehrter und Musiker so vielen Widerspruch von einer Seite, gegenüber den Lobpreisungen von der andern erfahren, als Vogler; vieles kommt freilich auch auf Rechnung seines starren, energischen Charakters u. seines ehrgeizigen und hervordrängeuden Wesens, womit er seine Gegner angriff und aut das, was er mit seinem System unvereinbar fand, und auf manchen Schlendrian losstürmte. Otto Jahn sagt von ihm: „Vogler war ohne Zweifel eine ungewöhnliche und bedeutende Natur; er besass musikalisches Talent, Verstand und Scharfsinn, und verband mit vielseitiger Beweglichkeit Energie des Willens, so dass er in Kunst u. Wissenschaft Erhebliches erreichte, so weit das Technische — im weitern Sinne gefasst — reicht. Aber wahre Schöpferkraft fehlte ihm, und dem Denker trat der Künstler und dem Künstler der Denker in den Weg. So kam es, dass er zu einer reflektierten Technik seine Zuflucht nimmt u. in seinen Werken häufig teils eine Häufung rein sinnlicher Effekte, teils ein Spiel mit raffinierten Schwierigkeiten theoretisch-musikalischer Art hervortritt.“ Gleichwohl blieb wenigstens seine theoretische Thätigkeit nicht ohne guten Einfluss auf die Musiklehre u., dass sie systematischer u. vernünftiger betrieben wurde, dazu hatte sie teilweise auch durch ihn den Anstoss erhalten. Seine Bemühungen gingen zunächst dahin, alles Überflüssige aus der musikal. Theorie zu

verbannen, alles Wesentliche darin aber zu erschöpfen und auf festen Grund zu bauen. Er deckte viele Widersprüche auf, stürzte dadurch die herkömmliche Generalbasslehre und führte durch sein Umwendungssystem zu einer vollständigeren und richtigeren Kenntnis der Harmonie. In seinem Choralsystem hat er die alten Kirchentonarten wieder zu Ehren gebracht und eine ihrem Wesen entsprechende harmonische Behandlung der Choräle gelehrt gegenüber den eigenmächtigen Verfahren, das selbst Bach bei vielen Chorälen sich erlaubt hatte.

Vogt, P. Mauritius, geb. 30. Juni 1669 zu Königshof in Böhmen, trat 1692 in das Cisterzienserkloster zu Prag, u. starb zu Plass den 17. Aug. 1730. Erfahren in theoret. u. praktischer Musik schrieb er das damals sehr geschätzte Werk „Conclave thesauri magnae artis musicae“ (Prag 1719), worin er sich über alle Teile der Musikwissenschaft verbreitet. Im Mskr. hinterliess er eine Sammlung Orgelfugen: „Vertumnus vanitatis musicae in XXXI. fugis delusus.“

Volckmar, Wilhelm, Dr., geb. am 26. Dez. 1812 zu Hersfeld, absolvierte in Rinteln das Gymnasium und wurde 1835 als Musiklehrer am Seminar in Homburg angestellt. Er hat sich durch Herausgabe vieler Orgelsachen bekannt gemacht. † 27. Aug. 1887.

Vulpius, Melchior, geb. 1560 zu Wasungen bei Henneberg, ward 1600 Kantor in Weimar, wo er auch im Jahre 1616 starb. Er gab mehrere Sammlungen Kirchengesänge heraus und hat auch eine lateinisch-deutsche Ausgabe des „Compendium musices“ von Heinrich Faber besorgt (1610).

W.

Waelder, Johann Gualbert, geb. den 6. Juli 1809 zu Beuren in Schwaben, widmete sich dem Lehrfach und wirkte seit 1844 als Lehrer und Kantor in Langenerringen. Ausser verschiedenen Schulen für Orgel, Violine, Viola und Violoncello hat er „100 ausgesetzte Generalbassbeispiele,“ eine „Generalbasslehre,“ eine „Abhandlung über das Wesen und die Behandlung der Orgel“ (bei Böhm in Augsburg), eine „Gesangschule“ und mehrere Kirchenkompositionen veröffentlicht. In seinen „Mitteilungen aus dem Tagebuche eines Lehrers“ wird viel Musikalisches besprochen. Er starb am 6. Juli 1868.

Waelrent, Hubert, geb. zu Ath in Belgien 1517 (nach Andern zu Arras), ein ausgezeichneter Tonsetzer des 16. Jhdts., kam in seiner Jugend nach Venedig, wo er unter seinem Landsmanne Willaert die Musik studierte. 1547 gründete er eine Musikschule zu Antwerpen u.

starb daselbst am 19. Nov. 1595. Zu Venedig u. Antwerpen erschienen von ihm mehrere Sammlungen von Motetten u. Canzonen; auch soll er als der Erste die Sylbe si den 6 Guidonischen Sylben beigefügt haben.

Wagner, P. Godhard, geb. 1679 zu Erding, seit 1700 Mönch im Bened.-Kloster Tegernsee, † 1738, edierte bei D. Walther in Augsburg: „Musikalischer Hofgarten der übergebenedeiten Himmelskönigin u. s. w." (100 Arien für Sopran u. Alt mit Generalbass) 1717; dann „Marianischer Schwan" etwa 80 Arien; „Marianischer Springbrunn," 31 Arien; „Marian. Jmmlein" 52 Arien f. 4 gemischte Stimmen und Instrumente. Im ersteren Werke kündigte er noch an: 4 Messen, 6 Litaneien, 8 marian. Antiphonen, 1 Miserere, 1 Stabat Mater, 1 Te Deum.

Wanhall oder **Vanhall**, Johann, geb. zu Neu-Nechanitz in Böhmen am 12. Mai 1739, war der Sprössling einer holländischen Emigrantenfamilie. Frühzeitig erhielt er schon Musikunterricht u. mit 18 Jahren eine Organisten- u. Chorregentenstelle in einem böhmischen Städtchen. Nachdem er in Wien einige Zeit verlebt, bildete er sich auf einer Reise nach Italien vollends aus, so dass er in Rom mit zwei Opern reüssierte. Er kehrte dann wieder nach Wien zurück, komponierte aber bald ausschliesslich nur für die Kirche. Er starb am 26. Aug. 1813. Er war ausnehmend fruchtbar sowohl an Kirchenstücken als an profanen Werken; viele erschienen in Druck, eine grössere Masse aber blieb in Manuskript. So sehr seine Werke anfangs beliebt waren, so sind sie doch jetzt der Vergessenheit ganz anheim gefallen.

Warren, Joseph, geb. d. 20. März 1804, studierte frühzeitig die Musik, 1820 war er bereits Dirigent einer Musikgesellschaft, für die er mehrere Tonwerke schrieb; 1833 wurde er Organist u. Chordirektor der Marienkapelle zu Chelsea u. komponierte in dieser Stellung viele Kirchenwerke, Messen, Offertorien u. dgl. Auch veröffentlichte er einige Werke für die Orgel u. besorgte 1842 eine neue Ausgabe der „Falas" von Hilton, u. Boyce's „Cathedral Music" 3 Bde. in Fol.

Weber, Friedrich Dionys, geb. 1771 zu Welchau in Böhmen, in seiner Jugend schon in der Musik wohl unterrichtet, betrieb auf der Universität Prag theologische, juridische uud philosophische Studien, widmete sich aber bald ganz der Musik, welche er als Autodidact und unterstützt von den Ratschlägen des Abbé Vogler mit solchem Eifer studierte, dass er in Kürze der Zeit als ein ausgezeichneter Theoretiker und guter Komponist angesehen wurde. Als 1810 das Konservatorium in Prag errichtet ward, ernannte man ihn, da er den ganzen Plan dazu ausgearbeitet hatte, zum Direktor desselben, als welcher er am 25. Dez. 1842 starb. Er hinterliess Messen, Kantaten u. a.; auch theoretische Werke.

Weber, Gottfried, geb. am 1. März 1779 zu Freinsheim in der Rheinpfalz, widmete sich der Rechtswissenschaft und starb als grossherzoglich hessischer Generalprokurator am 21. Sept. 1839 zu Kreuznach, nachdem er noch Ritter des Ludwigsordens, Ehrendoktor der Universität Giessen und Ehrenmitglied vieler musikalischer Gesellschaften und Vereine geworden war. — Theoretisches Musikstudium betrieb er autodidaktisch erst während seines Aufenthaltes zu Mannheim (1802—1814), arbeitete sich durch alle Lehrbücher und Systeme hindurch und erprobte die Grundsätze an den klassischen Werken. Hierzu fügte er selbständige Forschungen und veröffentlichte seine Bemühungen in dem vortrefflichen Werke „Versuch einer geordneten Theorie der Tonsetzkunst“ (3 Bde. 1817—20, Mainz; spätere Auflagen wurden auf 4 Bde. vermehrt), wodurch er sich das Verdienst erwarb, Ordnung in das bisherige Chaos der Harmonielehre gebracht zu haben. Viele andere kleinere Werke, die er herausgab, sind eigentlich nur Auszüge aus dem grössern Werke; ausserdem schrieb er zahlreiche Aufsätze und Abhandlungen in musikalische Zeitschriften, u. besonders in die von ihm in den ersten 80 Heften redigierte „Cäcilia.“ Als Tonsetzer hat er weniger Verdienst (Kirchensachen und weltliche Tonstücke).

Weigl, Johann Baptist, geb. den 26. März 1783 zu Hahnbach in der Oberpfalz, studierte im Benediktinerkloster Prüfening bei Regensburg, wo er hauptsächlich durch den Abt Kormann in wissenschaftlicher Beziehung viel gewann und auch in der Musik eine hohe Stufe der Ausbildung erreichte. Während seines Noviziates ward das Kloster säkularisiert und W. war genötigt, in Amberg seine theologischen Studien zu vollenden. Im Jahre 1806 zum Priester geweiht, war er nur kurze Zeit in der Seelsorge und wurde darauf schnell nach einander als Professor des Gymnasiums, dann des Lyceums nach Amberg und endlich als Professor der Kirchengeschichte und des Kirchenrechtes als Rektor an das Lyceum zu Regensburg berufen. Hier lag ihm zugleich das Amt eines Inspektors des Seminars zu St. Paul und die Leitung des Studienchores ob. In dieser Zeit war er namentlich in der Musik sehr thätig und vielerlei Kirchenkompositionen wurden von ihm bekannt; doch sind sie jetzt alle fast vergessen. 1837 wurde er zum Mitglied des Domkapitels in Regensburg ernannt und starb nach allseitig verdienstlichem Wirken am 5. Juli 1852.

Weigl, Joseph, geb. zu Eisenstadt in Ungarn am 28. März 1766, bekundete frühzeitig ein grosses musikalisches Talent, welches durch den Unterricht Albrechtsbergers in der Tonsetzkunst zu hohem Grade entwickelt wurde. Sein Vater hatte ihn zwar zum juridischen Fache bestimmt, doch auf Verwendung Salieri's, dessen Schüler nun W. wurde, liess er den Sohn seiner musikalischen Neigung folgen. 1700 wurde W.

Salieri's Nachfolger als wirklicher Kapellmeister der Oper bis 1825, trat dann als zweiter Kapellmeister zur k. k. Hofkapelle über und arbeitete seitdem nur mehr für die Kirche. Er starb am 3. Febr. 1846. Unter seinen zahlreichen Opern u. Operetten ist die „Schweizerfamilie" die bekannteste und berühmteste; ausserdem hinterliess er eine grosse Anzahl anderer weltlicher Kompositionen verschiedenster Gattung, sowie mehrere Messen und andere Kirchenstücke.

Weichlin, P. Roman, geb. zu Linz, Conventual des Bened.-Stiftes Lambach, war ein tüchtiger Kompositeur. 1687 schrieb er eine Messe „Rectorum cordium" zu 15 Stimmen und in der Folge noch mehrere. 1702 erschien sein Opus II. zu Ulm in Druck, betitelt „Parnassus ecclesiastico-musicus cum VII Missis a 4 et 5 voc. concert. et 5 instrumentis concert." Leider ist von seinen Mskr. in Lambach nichts mehr vorhanden.

Werner, P. Benedict, geb. 8. Dez. 1748 zu Dietfurt, hatte frühzeitig sich tüchtige Musikkenntnisse erworben und während seiner höheren Studien zu Ingolstadt schon mehrere kirchliche Kompositionen geliefert. 1767 trat er in das Benediktinerstift Weltenburg, 1786 ward er zum Abte gewählt, nach der Säkularisation 1803 lebte er zu München, wo er 20. Okt. 1830 starb. Er bearbeitete eine Geschichte seines Klosters und eine umfangreiche allgemeine Musikgeschichte in latein. Sprache; das Mskr. hiervon bewahrt die Münchner Bibliothek (C. l. 1494—1513).

Wert, Giaches de, (Jakob van), ein niederländ. Kontrapunktist, welcher schon als Knabe nach Italien kam. 1565 ward er Kp.-M. des Herzogs von Mantua, u. erhielt in diesem Jahre Urlaub, um in seine Heimat zu gehen. Auf der Rückreise befand er sich 1566 zu Augsburg u. scheint im Herbst dieses Jahres wieder in Mantua eingetroffen zu sein. 1568 ward er vom Herzog Alfonso Gonzaga nach Novellara zur Aushilfe für einige Zeit erbeten. Am Hofe zu Mantua hatte er viele Verdriesslichkeiten u. Intriguen von Seiten der ital. Musiker zu erleiden. Er war ein sehr fruchtbarer und geschätzter Komponist u. es wurde 1580 ihm „in Anerkennung seiner langen und treuen Dienste" das Bürgerrecht von Mantua „auf ewige Zeiten" und zugleich seinen Nachkommen erteilt. 1597 starb er daselbst. Von seinen Werken wurden (in mehreren Auflagen) gedruckt: 11 Bücher 5stimm. Madrigale; ein solches zu 4 u. eins zu 5 Stimmen, 3 Bücher Motetten zu 5 u. 6 Stimmen, 1 Buch Kanzonetten.

Wilhelm, vorher Mönch im Kloster St. Emmeram zu Regensburg, seit 1069 bis zu seinem Tode am 5. Juli 1091 Abt des Klosters Hirschau, hob durch seine Weisheit und Gelehrsamkeit das Kloster zu grossem Ruhme. Unter ihm blühte auch die Musik sehr, er selbst war in der Tonkunst wohl erfahren und klärte vieles, was in ihr noch vor ihm

dunkel war, auf. Auch kunstgerechte Verbesserungen der kirchlichen Gesangbücher nahm er vor und hinterliess ein musikalisch-theoretisches Werk „De Musica," abgedruckt ist es in der Gerbert'schen Sammlung.

Willaert, Hadrian, geb. um 1490 zu Brügge in Flandern, war ein Schüler von Jean Mouton. 1516 kam er nach Rom, verliess es jedoch bald wieder, und nachdem er bis 1526 Kp.-M. des Königs Ludwig II. von Böhmen und Ungarn gewesen, zog er nach Venedig, wo er am 12. Dez. 1527 Kp.-M. an der Markuskirche ward. Sein Tod fällt in das Jahr 1562, den 7. Dez. Er ward der Gründer der sogen. venetianischen Schule, und von seinen Schülern zeichneten sich aus: Cyprian de Rore, welcher sein Nachfolger wurde, Nicolo Vincentino, Costanzo Porta, Zarlino. Im Druck erschienen von ihm zahlreiche Sammlungen von Motetten, Psalmen, Messen, Canzonen u. dgl. Er wird als ein fleissiger, denkender und sorgfältiger Kompositeur gerühmt und sein Hauptverdienst, wie C. v. Winterfeld anmerkt, besteht in der Art und Weise der Behandlung des kunstreichen Psalmengesanges; er liess die Stimmen in zwei oder mehrere Chöre auseinandergehen und abwechselnd singen; es standen nicht mehr blosse Stimmen, sondern Stimmkörper gegenüber, welche wesentlich auf die Entfaltung eigentlicher Harmonie Einfluss hatten; der Gesang hatte nach dem Psalmenton sich zu richten und das Wort erhielt wieder mehr Berechtigung und Anteil.

Wiltberger, 1) August, geb. 1850 zu Sobernheim a. d. Nahe (Rheinprovinz), von seinem Vater, welcher Lehrer und Organist war, schon frühzeitig zur Musik herangezogen, trat 1868 in das Lehrerseminar zu Boppard, woselbst er unter Leitung des Seminarlehrers P. Piel grosse Fortschritte in der Musik machte. Nach zweijähriger Wirksamkeit im Elementarschuldienste wurde er als Musiklehrer an die Präparandenanstalt in Colmar i. Elsass berufen. Von 1876—80 als Gesanglehrer am Gymnasium und an der höheren Töchterschule zu Saargemünd thätig, wurde er 1880 als Musiklehrer am Lehrerseminar zu Münstermaifeld angestellt u. 1884 an das Seminar zu Brühl versetzt. Seine veröffentlichten Kompositionen gehören fast ausschliesslich der kirchenmusikalischen Litteratur an: Messen, Motetten, Te Deum, deutsche Kirchenlieder, Sammlungen von K.-Gesängen, alles meistens für Männerstimmen; dann noch ein Orgelbuch mit K.-Liedern nebst Vor- u. Nachspielen. Er war besonders bestrebt, den kirchl. Männerchören ziemlich leichtes aber streng kirchliches Material an die Hand zu geben. Seit 1887 ist er auch in's Referenten-Kollegium des Cäcilienvereins berufen. 2) Heinrich, Bruder des Vorigen, geb. 1841 zu Sobernheim, genoss seine weitere Fortbildung in der Musik im Schullehrerseminar zu Brühl durch Töpler. Erst 1865, als er nach Coblenz kam, konnte er sich in ausgiebigerem Masse der Musik, sowohl der weltlichen als der geistlichen, widmen. Nachdem er von 1872—86

in den Seminarien zu Colmar u. Schlettstadt als Musiklehrer gewirkt hatte, ward er in letzterem Jahre als solcher wieder nach Colmar berufen. Von seinen Kompositionen veröffentlichte W., ausser mehreren weltlichen Liedern mit Klavierbegleitung u. Gesängen für Männerchöre, an kirchlicher Musik: ein „Domine, salvum fac" für 5 Männerstimmen, 2 Motettensammlungen u. 1 Messe für gemischten Chor; 2 Messen für 4stimm. u. 3 Messen für 3stimm. Männerchor; 1 Messe für 2 gemischte Stimmen u. Orgel; 1 Sammlung Motetten für 3stimm. u. 1 solche von lat. u. deutsch. K.-Gesängen für 4stimm. M.-Chor; Orgelbegleitung zu den geistl. Liedern des Normallehrplans f. d. kathol. Schulen im Elsass, u. zu den Vespern des Strassburger Vesperale; ausserdem kleinere Stücke in verschiedene Sammlungen; in den elsässischen Schul-Zeitungen u. in der „Cäcilia" musikalische Aufsätze.

Winkler, Max Joseph, geb. 1810 zu Waldstetten in Schwaben, gest. 20. Juni 1884 zu Rosenheim, entwickelte schon frühzeitig entschiedene Musikanlagen, welche alsbald sein Vater, Schullehrer daselbst, zu kultivieren begann; im Gesang, Klavier-, Orgel- und Partiturspiel machte der Knabe erfreuliche Fortschritte. Mit 11 Jahren kam er zum Studieren nach Augsburg, wo er zugleich Singknabe bei St. Moritz und hl. Kreuz unter P. Mathias Fischer wurde, der ein bedeutender Organist war. Allmählich machte sich W. auch an's Komponieren, alles fiel aber natürlich — ohne Anleitung — schlecht genug aus. Erst durch Lesen in der musikalischen Zeitschrift „Caecilia" ging ihm ein besseres Licht über Musik auf, und gründlichen Unterricht erhielt er erst nach seinem Eintritt in das Schullehrerseminar in Dillingen durch Basil. Schwarz. Einzelne gelungene Stücke machten den Inspektor auf sein Talent aufmerksam, der ihn dann zum Studium guter Werke aufmunterte. Nach einiger Zeit kam er an die Stelle des verstorbenen Chorregenten Jäger in Günzburg, wo sein praktisches Wirken begann — 7 Jahre lang, und wo er sich tiefen Studien des Kontrapunktes nach den Werken Albrechtsberger's, Weber's, Preindl's u. a. hingab; Günzburg wurde für ihn eine gute Schule für's Dirigieren, Arrangieren, Einstudieren. 1837 erhielt er die Chorregentenstelle an der Dompfarrkirche zu Eichstädt u. bald darauf die Musiklehrerstelle am k. Schullehrerseminar, sowie die Chordirektion zu St. Walburg. Hier konnte er nun vielseitig und in ausgedehnterem Masse seine musikalische Wirksamkeit entfalten, und er that es auch. Mit dem dortigen Seminarpräfekten Zeheter, seinem nachmaligen Schwiegervater, bearbeitete er die „Generalbass- und Harmonielehre" (Nördlingen, 1840), welche bereits in zweiter Auflage, von Winkler allein umgearbeitet, erschienen ist. Seine Kompositionen fanden von Kennern die vollste Anerkennung. Er verschmäht namentlich in seinen Kirchenwerken Süsslichkeiten u. andere neue Kunststücke der Kirchenmusikfabrikanten, und tritt immer einfach, klar, aber doch kunstvoll auf, seine Stimm-

führung ist jederzeit sehr gut und ergiebt sich bei aller Korrektheit stets ungezwungen. Von seinen Kompositionen seien genannt: 2 Mesen, 3 Ölbergsgesänge, Litaneien, Gradualien u. a.; ferner das Melodram „Erdenfluch und Himmelssegen,“ einige Streichquartette u. a.

Winter, Peter v., geb. 1754 zu Mannheim, arbeitete sich durch eigenes Studium in die Anfänge der Tonsetzkunst hinein und erhielt erst 1783 durch Salieri in Wien eine gründliche Anleitung. 1778 ging er mit den übrigen Mitgliedern der kurpfälzischen Hofkapelle, der er angehörte, nach München. 1788 wurde er an Vogler's Stelle Kp.-M. Er arbeitete nun fast immer für die Bühne und genoss eines grossen Ruhmes. 1814 wurde er bei Gelegenheit seines 50jährigen Dienstjubiläums zum Ritter des Civilverdienstordens der bayr. Krone ernannt. Sein Todestag ist der 17. Okt. 1825. Unter der grossen Zahl seiner Kompositionen — Opern, Ouverturen, Kantaten, Lieder u. dgl. finden sich auch viele Kirchensachen; der Erwähnung verdient noch seine klassisch zu nennende „Gesangschule“ (3 Teile).

Winterfeld, Carl Georg August Vivigens von, geb. am 28. Jan. 1784 zu Berlin, war längere Zeit Appellationsgerichtspräsident in Breslau, woselbst er das Institut für Kirchenmusik in's Leben rief und leitete, und ward 1832 Obertribunalrat in Berlin, 1847 trat er wegen Gehörsschwäche aus dem Staatsdienst und starb am 19. Febr. 1852. Er war einer der ausgezeichnetsten Kenner älterer Tonkunst und vorzüglicher musikalischer Schriftsteller. Von seinen Werken sind hervorzuheben: „Johannes Pierluigi von Palestrina“ (Breslau 1832); „Johannes Gabrieli und sein Zeitalter“ (sein Hauptwerk) 2 Bände und 1 Notenheft (Berlin, 1834); „Der evangelische Kirchengesang etc.“ (Leipzig, 3 Teile 1843—47) u. a. m.

Wipo, der Autor der herrlichen Ostersequenz „Victimae paschali“ war ein Zeitgenosse Hermann's von Reichenau, aus Burgund gebürtig, und lebte als Priester und Hofkaplan unter den deutschen Kaisern Konrad II. und Heinrich III. Seine Blütezeit fällt in die Jahre 1024 bis 1050. Er war nicht blos ein für seine Zeit gründlicher Musiker, sondern auch ein in den Wissenschaften sehr erfahrener Mann.

Witt, Franz Xaver, geb. den 9. Febr. 1834 zu Walderbach in der Oberpfalz, gest. 2. Dez. 1888 in Landshut, machte seine wissenschaftlichen und theologischen Studien zu Regensburg, wo er als Sänger in die Domprähende aufgenommen wurde und unter dem verdienstvollen Domkapellmeister Joh. Schrems die ältere Kirchenmusik kennen lernte. Den 11. Juni 1856 zum Priester geweiht, arbeitete er einige Jahre in der Seelsorge, ward dann als Chorallehrer in's Klerikerseminar zu Regensburg berufen, in welcher Stellung er dem tiefern Studium der alten Meister, begünstigt durch die Proske'sche Bibliothek, sich hingab, Unterricht im Kontrapunkt erteilte und mit

mehreren Kompositionen im strengen Styl in die Öffentlichkeit trat. 1865 übernahm W. die Stelle eines Präses der marianischen Kongregation, seit Juni 1867 wirkte er als Inspektor des Studienseminars zu St. Emmeran und Chordirektor der gleichbenannten Pfarrkirche in Regensburg, welche Stelle er 1869 mit einem Beneficium in Stadtamhof vertauschte. Vom 1. Okt. 1870 bis 1. Okt. 1871 wirkte er als Domkapellmeister in Eichstädt; 1873 übernahm er die Pfarrei Schatzhofen, deren Pastorierung er jedoch nach zwei Jahren wegen Gesundheitsrücksichten durch einen Vikar verwalten liess; er selbst zog sich nach Landshut zurück u. lebte daselbst in grosser Zurückgezogenheit bis zu seinem Tode. — Was ihm seine hohe Bedeutung giebt, das ist seine grossartige Wirksamkeit für die Reform der tiefgesunkenen kathol. Kirchenmusik. Schon 1865 kündigte er seine Bestrebungen nach dieser Richtung hin an durch die Broschüre „Der Zustand der kathol. Kirchenmusik in Altbayern u. s. w." u. bereitete ihnen noch mehr Boden durch die Gründung der Zeitschriften „Fliegende Blätter" (1866) u. „Musica sacra" (1868). Bei der Generalversammlung der kathol. Vereine Deutschlands zu Innsbruck (1867) stellte er den Antrag auf Gründung eines „Cäcilienvereins" zur Hebung der kathol. Kirchenmusik, fand aber keine Unterstützung. Da ging er auf eigene Faust daran, durch Erlassung eines Aufrufes Mitglieder zu gewinnen, was so gut gelang, dass der Cäcilienverein zu Stande kam u. 1868 in Bamberg seine erste, konstituierende Versammlung abhalten konnte. In kürzester Zeit zählte er mehrere Tausend Mitglieder aus allen Teilen Deutschlands u. breitete sich besonders weiter aus, als der Verein die Anerkennung der kirchlichen Oberhirten u. durch päpstliches Breve vom 16. Dez. 1870 auch die Begutachtung des hl. Stuhles fand; zugleich ward dem Cäcilienverein ein Kardinal als Protektor bestellt u. Witt zum Generalpräses ernannt. Mit reichen Geistesgaben ausgestattet u. mit grosser Energie, vermochte W. staunenswerte Erfolge seiner Bestrebungen zu erringen, aber die unermüdete Thätigkeit u. die Kämpfe, die er durchzufechten hatte, untergruben bald seine Gesundheit u. nach einem vieljährigen Siechtum machte ein Herzschlag seinem Leben u. seinem Wirken ein Ende. Um sein verdienstvolles Wirken zu ehren, verlieh ihm schon unterm 2. Sept. 1873 Papst Pius den Titel „Doktor der Philosophie" u. der Kardinal de Lucca, erster Protektor des Cäcilienvereins, ernannte ihn 2. Febr. 1880 zum Ehrenkanonikus an der Kathedrale zu Palestrina. — Ausser der genannten Broschüre schrieb W. noch: „Gestatten die liturgischen Gesetze beim Hochamte Deutsch zu singen?" (1873); „Das k. bayr. Kultusministerium, die bayr. Abgeordneten-Kammer u. der Cäcilienverein." (1886); „Fliegende Blätter" 1866—88) u. „Musica sacra" (1868—88), worin die kathol. Kirchenmusik nach allen Richtungen besprochen ist, sehr wertvolle Schriften. Ausserdem schrieb er noch viele Aufsätze in verschiedene Zeitschriften.

Als Komponist war er überaus fruchtbar, in den Beilagen zu den „Fliegenden Blättern“ u. der „Musica sacra“ allein lieferte er 10 Messen, 2 Requiem, an 100 Gradualien, 163 Offertorien, 3 Litaneien, 2 Sequenzen, 1 Stabat Mater, 1 Improperia, mehrere Hymnen, Vespern u. Psalmen; ferner erschienen von ihm in Druck: 3 Messen u. 14 Motetten für 4stimm. Männer- u. gemischten Chor (1863); „Cantus sacri“ für gleiche u. gemischte Stimmen (1864, 1865) 3 Hefte (neue Ausgabe u. Bearbeitung für 2—8stimmigen Männerchor 1888) 156 Nummern enthaltend; eine Preismesse für Männerstimmen u. Orgel (Luxemburg 1865); „Missa „Exultet“ u. 1 Requiem für 2 Singstimmen u. Orgel (1865); dann noch 18 Messen von 2—5 Stimmen, 2 Requiem, 3 Litaneien für 4, 5 und 6 Stimmen; er edierte auch mehrere Messen von Ett, namentlich 3 achtstimmige, teilweise umgearbeitet; viele Kirchenstücke schrieb er für mehrere Sammlungen; viele weltliche Lieder; die Kantate „Pergolese“; das Orgelbuch zum Ordinarium Missae (4. Aufl. 1886).

Wittasek, Joh. Nepomuk August, geb. zu Horzin in Böhmen am 22. Febr. 1770, studierte zu Prag bei Kotzeluch die Komposition, wurde später Konzert- und Musikmeister und Kanzleisekretär beim Grafen Nostiz. 1814, nachdem er als Klaviervirtuos und Komponist zu grossem Ansehen gekommen, ward er seines Lehrers Nachfolger am St. Veitsdome als Kapellmeister. Er starb am 7. Dez. 1839. Von seinen Kompositionen ist wenig gedruckt, mehr bekannt ist ein Requiem.

Wolf, Joseph, Domorganist und Universitäts-Musikdirektor in Breslau, geb. zu Tschirmkau bei Leobschütz in Schlesien, widmete sich zuerst dem Lehrfache, später der Musik und war nach Schnabels Tode unbestritten die erste musikalische Autorität in Breslau. Er starb 1842.

Wolf, Cyrill M., geb. zu Müglitz in Mähren im Jahre 1825, Sohn eines Schullehrers, genoss schon in frühester Jugend Unterricht im Gesang, Klavier- und Orgelspiel. Nachdem er zu Olmütz 7 Klassen studiert hatte, widmete er sich ganz der Musik. In Wien von dem Hofkapellmeister Gottf. Preyer in der Komposition gebildet, erhielt er 1847 die Organistenstelle bei St. Leopold und 1860 die Kapellmeisterstelle an der Dominikaner- und k. k. Universitätskirche, die er noch jetzt bekleidet. Er schrieb 6 Messen und viele Einlagen, wovon die erste Messe in D (vierstimm. u. Orchester), 4 Einlagen als Offertorien, 2 Chöre mit Orchester bei Wessely in Wien im Druck erschienen sind.

Wollersheim, Theodor, geb. 1806, gest. am 3. Febr. 1865 als Pfarrer zu Jüchen in der Erzdiözese Köln, ein Mann von klarem Verstande und gründlicher theologischer und philosophischer Bildung, wendete sich erst als Priester der kirchlichen Musik, vorzüglich dem Choralgesange mit aller Kraft zu. In dieser Absicht studierte er namentlich die von Gerbert edierten „Scriptores de musica sacra“ in einer Weise durch, wie Wenige, und legte seine gewonnenen Resultate

in dem Buche: „Theoretisch-praktische Anweisung zur Erlernung des Gregorianischen oder Choralgesanges“ (Paderborn, 1865 in dritter von Pf. Stein in Köln besorgter Auflage erschienen) nieder. Ausserdem veröffentlichte er noch „Die Reform des Gregor. Gesanges“ (Paderborn, 1860) und eine kleine „Melodiensammlung“ zu dem von ihm herausgegebenen Gebetbuche „Der himmlische Palmgarten.“ W. war auch bei der Herausgabe der neuen Römischen Choralbücher für die Erzdiözese Köln beteiligt.

Wüllner, Franz, hochverdienter Musikpädagog u. ausgezeichneter Dirigent, ist geb. 28. Jan. 1832 zu Münster in Westphalen, machte seine Musikstudien zu Frankfurt a. M., Berlin u. Brüssel. 1854 liess er sich in München nieder, 1856 ward er Klavierlehrer an der k. Musikschule, 1858 städtischer Musikdirektor in Aachen, 1865 Kp.-M. der k. Vokalkapelle in München. 1867 übernahm er die Leitung der Chorgesangsklassen der k. Musikschule, 1869 als Nachfolger Bülow's die Direktion der Hofoper u. der Akademiekonzerte; 1870 wurde er zum ersten Hofkp.-M. u. 1875 zum k. Professor ernannt. 1877 ging er nach Dresden als k. Hofkp.-M. u. artistischer Direktor des Konservatoriums, 1882 ernannte ihn die Münchner Universität zum Dr. phil. hon. c., 1884 ward er als Nachfolger Ferd. Hiller's als Direktor des Konservatoriums nach Köln berufen. Er schrieb vieles: Kantaten, Kammermusiken, Lieder, zwei Messen, Motetten, ein Miserere für Doppelchor, ein Stabat Mater für Doppelchor u. a. Vorzüglich sind seine „Chorübungen der Münchner Musikschule“ (München, Th. Ackermann).

Z.

Zaccari oder **Zaccariis,** auch **Zachariis,** Cäsar de, war um die Mitte des 16. Jhdts. in Cremona geb., später in der Münchener Hofkapelle als Sänger angestellt und zuletzt in die Dienste des Grafen von Fürstenberg getreten. Weiteres ist von seinen Lebensumständen nicht bekannt. Seine Werke zeigen, dass er ungewöhnliche Anlagen besessen und in guter Schule die Ausbildung derselben gewonnen habe. Seine Melodie ist durchaus stimmgerecht und natürlich, die Harmonie rein und fliessend. Von seinen Werken erschien „Intonationes Vespertinarum precum unacum singulorum Tonorum Psalmodiis, quae vulgo Falsobordoni dicuntur, 4 vocum. Praeterea Hymni 5 voc.“ zu München 1594 im Drucke.

Zacconi, Ludovico, geb. zu Pesaro um die Mitte des 16. Jhdts., Augustinerchorherr, war vorerst Chordirektor seines Klosters zu Venedig, trat dann in Dienste des Erzherzogs Carl zu Wien und schliesslich

in die Münchner Hofkapelle. 1619 kehrte er nach Venedig zurück. Seine „Pratica di musica" (I. T. Venedig 1592, II. 1622), eine Art Musiklehre, gehört unter die besten musikalisch-theoretischen Schriften Italiens in dieser Zeit.

Zach, Johann, geb. um 1705 zu Czelakowicz in Böhmen, war anfangs an mehreren Kirchen Prag's als Organist thätig, ging dann nach Mainz, wo er kurfürstlicher Kapellmeister wurde und sich zu grossem Ansehen als Theoretiker und Komponist aufschwang. Im Zustande gestörten Geistes starb er 1773 zu Bruchsal in Baden. Unter seine vielen Kompositionen zählen auch viele Kirchenwerke, welche seit lange ganz in Vergessenheit verfallen sind.

Zangl, Joseph Gregor, geb. den 12. März 1821 zu Steinach in Tirol, fand erst während der Universitätsstudien in Innsbruck Gelegenheit, seine musikalischen Anlagen auszubilden. Im Jahre 1846 zum Priester geweiht, erhielt er bald darauf die Organistenstelle am Dome zu Brixen und geniesst als gediegener Orgelspieler in Tirol grosses Ansehen. In dieser Stellung war es ihm gegönnt, sich eifrig dem musikalischen Studium und der Komposition zu widmen. Von ihm sind mehrere Kompositionen: Orgelstücke, Messen, Marienlieder u. dgl. (grösstenteils bei Böhm in Augsburg) im Druck erschienen, auch schrieb er ein „Handbuch für den römischen Choralgesang zum Gebrauch für Organisten" (Brixen, bei A. Weger, 1865). Im Jahre 1865 wurde ihm von der päpstlichen Musikakademie di S. Cecilia in Rom das Diplom als „Maestro compositore onorario" zugesendet.

Zanotti, Giovanni Calisto (Abbate), geb. um 1740 zu Bologna, studierte die Komposition unter P. Martini und wurde Kapellmeister an S. Petronio zu Bologna, daselbst starb er 1817. Als Kirchenkomponist war er sehr angesehen, seine Werke sind aber Manuskript geblieben.

Zarlino, Giuseppe, geb. 22. März 1517 zu Chioggia bei Venedig, war Priester u. betrieb seine musikalischen Studien unter H. Willaert. Nach dem Tode Cyprians de Rore wurde er Kapellmeister an der Markuskirche zu Venedig, welche Stelle er bis zu seinem Tode, 14. Febr. 1590, inne hatte. Weniger hat er sich durch Kompositionen hervorgethan, welche zwar von seinen Zeitgenossen sehr gerühmt, aber von Baini, Winterfeld u. a. als trocken u. steif bezeichnet werden; sein höchstes Ansehen erwarb er als Theoretiker durch seine „Istituzioni harmoniche" (Venedig 1558, neue Auflagen 1562, 1573), welches Werk fast 200 Jahre lang die Hauptquelle war, aus der die nachfolgenden Theoretiker schöpften, und welches besonders darum merkwürdig ist, weil es zum ersten Male die Regeln des doppelten Kontrapunkts enthält. Andere minder bedeutende Schriften Zarlino's sind: „Dimostrazioni harmoniche" (Venedig 1571 und 1575) und „Supplementi musicali" (Venedig, 1588).

Zeiler, P. Gallus, geb. 11. Mai 1705 zu Kempten, trat 1722 in das Benediktinerkloster St. Mang zu Füssen u. zeichnete sich durch seine musik. Tüchtigkeit so aus, dass er unter die besten Kirchenkomponisten seiner Zeit gerechnet wurde. 1750 zum Abte erwählt, starb er schon 7. Jan. 1755. Von seinen gedruckten Werken kennt man: Op. V. „Canticum bipartitum Marianum, XII Magnificat." (Augsbg. 1737); „Latria musica Deo eucharistico sacra" (20 eucharistische Gesänge, 4stimm. mit Instr. Augsbg. 1739.) Op. VI.; ausserdem „Dulia harmonica" 1732 und „Responsoria ad Lamentationes hebd. sacrae"; „Cithara Mariana" (Augsburg, 1734), „XXX deutsche Arien" (ebenda 1736), ‚XVI Antiphonae" (1740).

Zelenka, Johann Dismas, geb. 1681 zu Lannowicz (Böhmen), war ein Schüler von Fux und Lotti. Von seinen Kompositionen besitzt die katholische Hofkirche in Dresden 15 Messen, 3 Requiem, 2 Te Deum, 2 Miserere, 6 Litaneien, 86 Psalmen u. dgl., und er wird als ein vorzüglicher Tonsetzer seiner Zeit gerühmt.

Ziani, Pietro Andrea, ein venetianischer Komponist, war von 1668—1677 zweiter Organist an der St. Markuskirche zu Venedig und ging dann als Kp.-M. der Kaiserin Eleonore (Gemahlin Leopolds I.) nach Wien, wo er 1711 starb (nach andern starb er in Neapel). Er schrieb neben vieler weltlicher Musik auch Kirchensachen, von denen eine Sammlung 5stimmiger Psalmen 1659 zu Venedig in Druck erschien.

Ziegler, Johann Bapt., Kp.-M. in Wien, erhielt seine erste ‚musikalische Bildung als Chorknabe in dem Konvikte bei St. Stephan vom Domkapellmeister Preindl. 1829 wurde er als Regenschori an der landesfürstlichen Pfarrkirche St. Johann angestellt, wo er bis 1846 verblieb, in welchem Jahre er als Kapellmeister an die Schottenkirche übertrat. Im Musikarchive des Schottenstiftes sind bis jetzt folgende Werke von ihm hinterlegt: 14 Messen, 1 Requiem, 80 Einlagen als Gradualien und Offertorien; Improperia für die hl. Charwoche, viele Psalmen, Antiphonen, Traktus, Sequenzen. Als Gesanglehrer am k. k. Gymnasium des Theresianums und des Schottenstiftes, sowie an den beiden k. k. Realschulen in Wien schrieb Z. 1858 eine „Gesangschule für die Mittelschulen Österreichs" in 3 Heften, von denen bereits eine zweite Auflage erschienen ist. Von seinen Kirchenkompositionen ist noch keine durch Druck veröffentlicht worden.

Zingarelli, Nicolo Antonio, geb. zu Neapel am 4. April 1752, erhielt seinen ersten Musikunterricht auf dem Konservatorium di Loretto, wagte sich bald an die Komposition von Opern, deren er eine sehr grosse Anzahl lieferte. Nachdem er in Mailand und Loretto Kp.-M. gewesen, kam er 1804 als solcher an Guglielmi's Stelle an S. Peter im Vatican zu Rom (bis 1811). Napoleon führte ihn gefangen nach Paris, und nach seiner Rückkehr 1812 ging er nach Neapel, wo er auch als Kp.-M. an der Kathedrale am 5. Mai 1837 starb. Er schrieb

eine ungeheure Anzahl Kirchenstücke, deren grösster Teil von sehr geringer Qualität ist.

Zoilo, Annibale, war in der ersten Hälfte des 16. Jhdts. zu Rom geboren und erhielt 1561 eine Anstellung als Kapellmeister an der Lateranensischen Hauptkirche; am 5. Juli 1570 wurde er in das Kollegium der päpstlichen Sänger aufgenommen. Von seinen weiteren Lebensschicksalen und der Zeit seines Todes ist nichts bekannt. In den Archiven der päpstlichen Kapelle befinden sich Messen, Responsorien und andere Kirchensachen seiner Komposition, sowie auch in verschiedenen Sammlungen. Er wird unter die bedeutendsten Meister seiner Zeit gezählt.

Zuchino, Gregorio, geb. zu Brescia, blühte um 1600 als cassinensischer Mönch im Kloster S. Georg zu Venedig durch seine hervorragenden Kenntnisse in der Musik, auch als Organist war er sehr berühmt. Seine damals sehr hochgeschätzten theoretischen Werke scheinen gänzlich verloren gegangen zu sein; dagegen sind uns mehrere seiner Kompositionen teils im Druck, teils im Manuskript erhalten worden. Im Druck erschienen: „Missa quatuor voc. decantanda cum nonnullis Psalmis integris, divisis, Falsibordonibus, Magnificat et Litaniis B. M.“ (Venedig, 1615); „Promtuarium harmonicum etc.“ (Venedig, 1616); „Harmonia sacra,“ Motetten von 8—16 Stimmen; auch die Münchner Hofbibliothek und die Proske'sche Bibliothek besitzen einige Stücke in Manuskript.

Zwyssig, P. Gerold, Benediktiner des Stiftes Muri (Gries bei Bozen), geb. den 9. Mai 1807 zu Bauen in der Schweiz, gelehrter Musikforscher, besonders im Choral bewandert, auch Komponist, besass eine wertvolle Bibliothek der besten Kompositionen und Studienwerke. Von seinen im Druck erschienenen Werken ist nur eines bekannt: „IV. Antiphonae Marianae a 4 voc. aequal.“ (Brixen, bei A. Weger). † 18. Nov. 1874.

Nachtrag.

Bedos le Celles (Zusatz), der gelehrte Mauriner, war um 1706 zu Caux bei Béziere geb., trat 1762 zu Dourade (Toulouse) in den Benediktinerorden, ward 1758 korrespondierendes Mitglied der k. Akademie u. begann 1760 die Herausgabe seines berühmten Werkes „L'art du facteur d' Orgues" (Paris). † 25. Nov. 1779.

Brunner, Eduard, geb. 10. März 1843 zu Pischelsdorf in Steiermark, Sohn eines Lehrers, ward frühzeitig im Gesang und im Klavierspiel unterrichtet. Anfänglich widmete er sich dem Lehrerberufe; erst 1867 ward es ihm gegönnt, seiner Neigung zu folgen, nämlich ganz der Musik zu leben — er nahm die Organistenstelle in Leoben an. Nach zwei Jahren ward er Chorregent an der Stadtpfarre St. Leonhard u. seit 1870 wirkt er als solcher an der Propstei-Haupt- und Pfarrkirche in Bruck. Infolge eines Besuches von Regensburg lernte B. die wahre Kirchenmusik kennen; begeistert davon vernichtete er alle bisher von ihm komponierten Kirchenwerke und ging daran, einen tüchtigen Sängerchor heranzubilden. Später konnte er auch eine kurze Zeit lang die Kirchenmusikschule in Regensburg besuchen. Ausser 75 weltlichen Kompositionen in früheren Jahren edierte er 8 Messen, 4 Requiem, 12 Offertorien, 2 Litaneien mit je 4 Antiphonen, 8 Weihnachts- u. 8 Marienlieder (sämtliche bei Pawelek in Regensburg); vieles andere ist noch Manuskript.

Griesbacher, Peter, geb. 25. März 1864 zu Egglham (Niederbayern), machte seine humanistischen u. theologischen Studien zu Passau, nach deren Vollendung er 1886 die Priesterweihe empfing. Während seiner Studienzeit hatte er immer Gelegenheit, Werke der alten Meister zu hören u. als Sänger auf dem Domchore mitzuwirken; als Kandidat der Theologie suchte er durch Selbststudium in theoretischen Schriften u. in den Partituren der „Alten" sein sehr gutes Musiktalent auszubilden. Nach seiner Priesterweihe arbeitete er mehrere Jahre in der Seelsorge, bis ein schweres Leiden ihn zwang, einen Ruheposten zu suchen. Seitdem wendete er sich ausschliesslich der Musik zu. Seit 1. Okt. 1894 versieht er den Posten eines Musikpräfekten am k. Studienseminare von St. Emmeram u. St. Paul u. zugleich eines Chordirigenten an der Stadtpfarrkirche St. Rupert u. an der Kirche zu St. Paul in Regensburg. Ediert sind von seinen Werken: (bei Pawelek in Rgsbg.) Missa „Jam sol recedit" 4 voc.; Missa VIII. in hon. S. Antonii für 4 Männerstimmen, Op. 11; Te Deum 5 voc. (Op. 12); Missa in hon. B. V. M. de Lourdes, 2 voc. c. Org. (Op. 2); Missa in hon. Ss. Rosarii, 4 voc. aequ.; Missa in hon. Ss. Cordis Jesu, 3 voc. aequ. c. Org. — (Bei Hirmer in Straubing) Missa in hon. S. Caeciliae, 2 voc. c. Org.; Missa in h. „Matris dolorosae," 5 voc.; ausserdem noch manches in Sammelwerken.

Guilmant, Alexander, geb. 12. März 1837 zu Boulogne sur mer, Schüler des belgischen Orgelmeisters Lemmens, zeichnete sich schon frühzeitig als gewandter Orgelspieler aus. 1871 wurde er als Organist an der Kirche St. Trinité zu Paris angestellt. Auf seinen Konzertreisen in England, Italien u. Russland machte er grosses Aufsehen. Seine Kompositionen für die Orgel werden als geistvoll gerühmt.

Katschthaler, Johan Bapt., geb. 29. Mai 1832 zu Hippach im Zillerthale, Sohn eines Schullehrers, 1856 in Salzburg zum Priescer geweiht, 1862 zum Dr. theol. promoviert, war bis 1880 Professor der Theologie zu Salzburg, dann zu Innsbruck; alsdann als Domherr nach Salzburg berufen, übernahm er auch die Direktion des f.-erzbisch. Priesterseminars daselbst, welchem er jetzt noch vorsteht. Im Dezember 1890 ward er zum Weihbischofe erwählt, zugleich bekleidet er die Würde des Dompropstes. Mit der Restauration der kathol. Kirchenmusik wurde er schon 1851 bekannt, konnte aber erst, seit er Priesterhausdirektor ward (1882), energischer für dieselbe wirken, insbesondere, als er auch zum Präses des Salzburger Diözesan-Cäcilienvereins gewählt wurde. 1886 gründete er die „Kirchenmusikalische Vierteljahrsschrift" (Salzbg., M. Mittermüller), 1893 gab er eine „Kurze Geschichte der Kirchenmusik" (Regensbg., A. Coppenrath) heraus, welche jetzt in der „Musica sacra" von Mailand in ital. Übersetzung erscheint. Auch einige kleine Gelegenheitsstücke komponierte er, wovon das in unzähligen Exemplaren verbreitete „Leolied" das bekannteste ist. Seiner Bemühung ist auch die Einführung der offiziellen Choralbücher im Salzburgischen, sowie des Diözesan-Gesangbuches „Alleluja" zu verdanken.

Kraus, P. Lambert, geb. 17. Sept. 1728 zu Pfreimd in der Oberpfalz, † 27. Nov. 1790, trat 1746 in das Benediktinerkloster Metten, 1752 zum Priester geweiht, war er nacheinander Chorregent, Pfarrer u. Prior, 1770 wurde er zum Abte daselbst gewählt. Er war ein sehr guter Musiker u. fleissiger Komponist. Im Druck erschienen von ihm: VIII Missae (Augsburg 1760); XII Symphoniae (ebenda 1762); VIII Litaniae lauret. unacum VIII Tantum ergo (ebenda 1764), sämtlich mit Instrumentalbegleitung. Auch ein Caeremoniale monasticum bearbeitete er; dann schrieb er mehrere Singspiele u. a.

Lemmens, Nicolas Jaques, geb. 3. Jan. 1823 zu Zoerle-Parwijs in Belgien, † 30. Jan. 1881 auf Schloss Linterport bei Mecheln, studierte Musik am Brüsseler Konservatorium unter Fétis und ward 1849 daselbst Professor des Orgelspiels. 1879 eröffnete er zu Mecheln eine Schule für Organisten u. Chordirektoren. Er schrieb eine grössere Anzahl von Orgelkompositionen, eine grosse Orgelschule, eine Anleitung, den gregor. Choral zu begleiten, verschiedene kirchliche Gesangswerke u. a. Ihm gebührt auch das Verdienst, das Orgelspiel in Belgien u. Frankreich wieder auf edlere Bahnen geleitet zu haben. Die bedeutendsten Organisten dortselbst zählen zu seinen Schülern.

Modlmayr, Joseph, geb. 28. Aug. 1858 zu Giggenhausen (Oberbayern) ward nach vollendeten Studien zu Freising 1882 zum Priester geweiht u. versieht seit Dezember 1886 das Amt eines Beichtvaters im Kloster der Benediktinerinnen auf Frauenwörth im Chiemsee. Schon während seiner Studienjahre betrieb er eifrig Musik u. suchte sich reiche theoretische Kenntnisse u. praktische Fertigkeiten darin zu erwerben. Diese konnte er als Kooperator u. kann sie noch mehr u. besser in seiner jetzigen Stellung verwerten. Bis jetzt veröffentlichte er im Druck: 5 Hefte „Kathol. Kirchengesänge" teils für gemischten teils für Männerchor; Hymnus „Te Deum" u. „Veni" für Männerchor; Gesänge z. Eh. des hhl. Sakramentes für Männerstimmen; Benedictus-Messe für 3stimm. Frauenchor mit Orgel; Litania lauret. für 4 Frauenstimmen; 25 Gradualia de Comm. Sanct. 4 voc. (Regensbg., H. Pawelek); „Die Kirche Christi," Festgesang für einstimm. Chor, Männerquartett u. Pfte; mehrere Beiträge für musikal. Zeitschriften u. Sammlungen; einige weltliche Kompositionen.

Schlecht, Raimund. (Zusatz). Sein vorzüglichstes Werk ist: „Geschichte der Kirchenmusik" (Regensbg., A. Coppenrath 1871) mit sehr vielen wertvollen Beispielen aus älterer Zeit.

Verlag von Alfred Coppenrath (H. Pawelek), Regensburg.

Verlag von Alfred Coppenrath (H. Pawelek), Regensburg.

Verlag von Alfred Coppenrath (H. Pawelek). Regensburg.

Druck von F. W. GADOW & SOHN. HILDBURGHAUSEN.



